

G A Z E T T E DES BEAUX-ARTS

D É C E M B R E 1 9 3 6



S O M M A I R E

LES PRIMITIFS FRANÇAIS (II), PAR M. LOUIS DIMIER. ¶ LES
SYNAGOGUES EN BOIS DU XVII^e ET DU XVIII^e SIÈCLE EN POLOGNE,
PAR M. CHIL ARONSON. ¶ LE DÉCOR DU CHATEAU DE LA MÉNA-
GERIE A VERSAILLES, PAR M. FISKE KIMBALL. ¶ DEUX SCULPTU-
RES LORRAINES DU XVI^e SIÈCLE, PAR M. E. SALIN. ¶ BIBLIOGRAPHIE.

GEORGES WILDENSTEIN, *Directeur,*

Fondée en 1859, par CHARLES BLANC

A PARIS — FAUBOURG SAINT-HONORÉ, N^o 140

G A Z E T T E DES BEAUX-ARTS

140, Faub. Saint-Honoré - Paris (8^e)

*La Gazette des Beaux-Arts, fondée par Charles Blanc en 1859, a compté parmi ses directeurs et ses rédacteurs en chef Emile Galichon, Edouard André, Charles Ephrussi, Louis Gonse, Philippe Burty, Alfred de Losta-
lot, Ary Renan, Roger Marx, Auguste Marquillier, Emile Bertaux et Louis Réau. M. Théodore Reinach l'a dirigée jusqu'à sa mort. Publiée au-
jourd'hui sous la direction de M. Georges Wildenstein, avec le concours
des plus éminents critiques de tous les pays, elle embrasse l'étude rétros-
pective et contemporaine de toutes les manifestations de l'art et de la curio-
sité (Architecture, Peinture, Gravure, Arts Décoratifs). Elle paraît en
livraisons mensuelles ornées d'un grand nombre d'illustrations dans le texte
et de plusieurs planches hors texte, parmi lesquelles les gravures originales
exécutées spécialement pour la revue. Les abonnés à la Gazette des Beaux-
Arts reçoivent gratuitement Beaux-Arts, périodique hebdomadaire, le seul
journal d'information artistique qui paraisse en France. Suivant l'actualité,
Beaux-Arts publie des articles sur tous les événements qui touchent à son
objet, et consacre des numéros spéciaux aux manifestations d'art d'une por-
tée exceptionnelle. Beaux-Arts réserve deux de ses pages à la musique, au
théâtre, au cinéma. Il donne un éphéméride complet de tout ce qu'il y a
à voir ou à entendre au cours de la semaine.*

COMITÉ DE PATRONAGE

S. A. R. le Prince GUSTAVE-ADOLPHE de Suède.

S. A. R. le Prince PAUL, Régent de Yougoslavie.

MM. le duc d'ALBE.

VICTOR BUCAILLE, syndic du Conseil Municipal de Paris.

S. CHARLETY, de l'Institut, recteur de l'Académie de Paris.

D. DAVID-WEILL, de l'Institut, président du Conseil des Musées
nationaux.

ROBERT JAMESON.

José LAZARO.

L. METMAN, conservateur du Musée des Arts Décoratifs.

G. R. SANDOZ, vice-président délégué de la Société d'Encourage-
ment à l'Art et à l'Industrie.

CH. WIDOR, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts.

COMITÉ DE RÉDACTION

MM. JULIEN CAIN, administrateur général de la Bibliothèque Nationale.

EMILE DACIER, inspecteur général des Bibliothèques.

HENRI FOCILLON, professeur à la Sorbonne.

LOUIS HAUTECEUR, conservateur du Musée du Luxembourg.

PAUL JAMOT, membre de l'Institut, conservateur des Musées natio-
naux.

ANDRÉ JOUBIN, directeur de la Bibliothèque d'Art et d'Archéolo-
gie de l'Université de Paris (Fondation Doucet).

POL NEVEUX, de l'Académie Goncourt.

CHARLES PICARD, membre de l'Institut.

LOUIS REAU, directeur de l'Institut français de Vienne.

GEORGES WILDENSTEIN, directeur.

JEAN BABELON, conservateur-adjoint au Cabinet des Médailles,
rédacteur en chef.

C O N S E I L DE DIRECTION

Au début de cette année, la Gazette des Beaux-Arts a décidé de solliciter, pour une vaste et fructueuse collaboration, les avis des plus éminents écrivains d'art de tous pays. Elle attend beaucoup de ce conseil de direction. Elle prétend ainsi s'assurer un contact constant avec les maîtres de la critique et de l'histoire de l'art, élargir son information, recueillir des indications utiles, et non pas tant des éloges que des rectifications et des suggestions. Par là, elle se conforme à son dessein d'être universelle.

Cette tentative a été très favorablement accueillie. Nous sommes heureux d'avoir à enregistrer quantité de réponses favorables qui nous honorent en témoignant de l'intérêt qui s'attache à notre revue. Nous ne saurions reproduire les termes flatteurs de cette correspondance déjà abondante, mais on trouvera ici une première liste de ceux qui ont bien voulu nous promettre leur appui, et à qui nous tenons à exprimer toute notre gratitude.

MM. BERNARD BERENSON;

J. PUIG I CADAFAŁCH;

KENNETH CLARK, Directeur de la National Gallery;

JOSÉ DE FIGUEIREDO, Directeur des Musées nationaux d'Art Ancien de Lisbonne;

PAUL GANZ, Professeur à l'Université de Bâle;

AXEL GAUFFIN, Conservateur du Musée National de Stockholm;

GUSTAV GLUCK, Directeur du Musée des Beaux-Arts de Vienne;

NICOLAS JORGA, ancien Président du Conseil de Roumanie, Recteur de l'Université de Bucarest.

FISKE KIMBALL, Directeur du Pennsylvania Museum of Art;

ERIC MAC LAGAN, Directeur du Victoria and Albert Museum;

A. L. MAYER;

UGO OJETTI, de l'Académie royale d'Italie;

FREDERIK POULSEN, Conservateur de la Glyptothèque Ny Carlsberg de Copenhague;

JOHNNY ROOSVAL, Directeur de l'Institut d'Histoire de l'Art de Stockholm;

PAUL J. SACHS, Directeur du Fogg Art Museum de Cambridge (Mass.);

F. J. SANCHEZ CANTON, Sous-Directeur du Musée du Prado, de Madrid;

F. SCHMIDT-DEGENER, Directeur du Rijksmuseum;

D^r ALFRED STIX, Directeur du Musée d'Histoire de l'Art, de Vienne;

LEO SWANE, Directeur du Musée royal des Beaux-Arts de Copenhague;

JENS THIIS, Directeur de la Galerie Nationale d'Oslo;

W. R. VALENTINER, Directeur du Detroit Institute of Art.

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

T A R I F DES ABONNEMENTS

ÉDITION ORDINAIRE

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	180 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	210 fr.
Autres Pays.....	230 fr.
Le numéro : 20 fr. (Etranger : port en sus)	

ÉDITION D'AMATEUR

(Dans l'édition d'amateur de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS, tirée sur grand papier (25 X 30 cm.), les planches sont tirées sur madagascar et les gravures originales, le cas échéant, en deux exemplaires dont un avant la lettre.)

PARIS ET DÉPARTEMENTS.....	280 fr.
ETRANGER { Pays ayant adhéré à la Convention de Stockholm.....	310 fr.
Autres Pays.....	340 fr.

Les abonnés à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS reçoivent gratuitement l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.

B U L L E T I N D'ABONNEMENT

Veuillez m'abonner pour une année à la GAZETTE DES BEAUX-ARTS,
à partir du 1^{er}..... 19.....

(Cet abonnement donne droit à l'envoi gratuit de l'hebdomadaire BEAUX-ARTS.)

* Ci-joint mandat ou chèque sur Paris de francs :

Je vous envoie par courrier de ce jour chèque postal de francs :

Nom :

Signature :

Adresse :

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ, PARIS

Téléphone : Balzac 12-17

Compte Chèques Postaux : PARIS 1390-90

S O M M A I R E

D É C E M B R E 1936

Les Primitifs français (II), par <i>M. Louis DIMIER</i>	205
Les Synagogues en bois du XVII ^e et du XVIII ^e siècle en Pologne, par <i>M. Chil ARONSON</i>	233
Le Décor du Château de la Ménagerie à Versailles, par <i>M. Fiske KIMBALL</i>	245
Deux Sculptures lorraines du XVI ^e siècle, l'une de la main, l'autre de l'atelier de Ligier-Richier, par <i>M. Edouard SALIN</i> ..	257
Bibliographie	263

Nous reproduisons, sur la couverture, un détail du Diptyque Wilton.

PASSION DE L'ESPAGNE

La tragédie espagnole étreint au cœur tous ceux pour qui l'art n'est pas l'objet d'un vain divertissement ou d'un dilettantisme négligent, mais qui en ont fait une des raisons d'être et comme un essentiel aliment de leur vie spirituelle. Nous n'y pouvons assister en silence : il nous faut dire notre émoi.

Si, en effet, une sorte de fraternité humaine peut subsister dans la déroute de nos idéalismes, c'est bien sur le terrain artistique. Là, la sincérité se maintient à l'épreuve du doute et se fortifie sur des sommets qui ne sont pas édifiés sur des nuées comme la cité aérienne d'Aristophane. Il est sûr qu'au delà de toutes frontières la souffrance atteint tous les hommes sensibles. C'est pourquoi nous avons tous souscrit aux vœux du Congrès d'Histoire de l'Art tenu cet été, fait écho aux appels de Raymond Escholier, en faveur d'une protection des œuvres d'art contre le désastre, d'une sauvegarde d'un patrimoine qui est universel.

A la vérité, cette bonne volonté est, on le sent bien, inopérante. On peut bien calfeutrer dans des souterrains des chefs-d'œuvre mobiliers, statues, tableaux ou bijoux, qui en d'autres temps furent monnaie d'échange et clauses de traités politiques, et dont le destin fut d'errer de par le monde, mais l'architecture demeure avec ce qui, parfois, fait son ornement inamovible. On a parlé de l'Enterrement du comte d'Orgaz, à Santo-Tomé de Tolède, mais a-t-on tremblé, par exemple, pour la Dernière Communion de saint Joseph Calasanz, ce testament du vieux Goya, aux Escolapios de San Anton, à Madrid, pour les Miracles de saint Antoine, à la voûte de la petite église de la Florida, sur la rive même du Manzanares ensanglanté?

Pour les édifices, il n'y a rien à faire, qu'attendre des nouvelles dans l'angoisse. Qui demeure indifférent en apprenant que la cathédrale de Tolède, celle de Barcelone ou celle de Cordoue, San Juan de los Reyes ou tant d'églises moins célèbres, l'Escorial ou Aranjuez sont exposés au pillage et à la destruction, sans parler de ce Palais de Madrid, qui succéda au vieil Alcazar de Philippe II, proie de l'incendie en 1734, dont les blanches terrasses à l'italienne dominent la ville et d'où l'on peut contempler la bataille de la Casa de Campo?

Et quant à nous, Français, c'est un peu de nous-mêmes qui reçoit aujourd'hui la meurtrissure. La Casa Velasquez, admirable édifice, en un paysage grandiose, est sur la ligne de feu, ses tours élancées comme celles de l'Alcazar de Tolède, qui flanquaient le portail d'Oñate, sur sa façade, et que nos couleurs n'ont pas immunisée, sont désormais sur la liste des grands mutilés, tandis que, dans les caves, on imagine un vieux serviteur, le fidèle gardien de la maison de France, qui reste à son poste jusqu'au bout.



FIG. 1. — ANONYME. LE PAREMENT DE NARBONNE. Grisaille sur soie. (Musée du Louvre.)

Arch. fotogr.

LES PRIMITIFS FRANÇAIS

II

RÈGNES DE CHARLES V ET DE CHARLES VI.

LA production de Bourgogne, signalée dans cette époque, comme la plus constante et la plus importante, la seule au demeurant dont il reste des tableaux d'attribution certaine, se résume dans les peintres suivants.

JEAN D'ARBOIS

COMPTES DE BOURGOGNE. 1373. (Somme ordonnée à l'écuyer qui) amena vers monditseigneur, de Lombardie Maître Jean d'Arbois¹, peintre de monseigneur².

1^{er} juin. Gages du maître en cours.

Pub. par Bouchot, *les Primitifs français*, 146, d'après des extraits inédits de Prost.

Décembre. Autre ordre de paiement.

Pub. par Pinchart, *Archives des Arts*, III, 94.

1375, 5 mars. Présent à lui fait d'une haquenée au service de monseigneur.

21 juin. Ordonné à demeurer à Paris pour illec (y) ouvrer certaines choses que monseigneur li a enchargées... jusqu'au retour de monseigneur de la chevauchée où il allait es guerres du roi messire³ (suit ordre de paiement).

1375, juillet. Azur (fourni par Etienne Guillaume, épicier de Bruges) que monseigneur avait fait prendre et acheter par maître Jean d'Arbois (son) peintre, pour faire aucunes besognes de monditseigneur.

Bouchot, *op. cit.*, 147, même source.

MANUSCRIT PICENARDIANO DE MILAN. — *Ridiculum apparuit vetustis picturam Apellis parvi facere...; idem hac aetate de Johanne Arbosio, Michelino Papiensi⁴ et Gentili de Fabriano, pictoribus praestantissimis dici potest.*

Les anciens ont trouvé ridicule de faire peu de cas de la peinture d'Apelle. La même chose peut se dire aujourd'hui de peintres aussi éminents que Jean d'Arbois, Michelin de Pavie⁴ et Gentil de Fabriano⁵.

Malaguzzi-Valeri, *Artisti Lombardi del Quattrocento*, 207.

1. Ville de la comté de Bourgogne, où la comtesse Marguerite, fille de Philippe le Long, avait sa résidence.
2. Philippe le Hardi, duc de Bourgogne depuis 1363.
3. Apparemment l'expédition de Poitou, que termina la prise de Niort. Il faut sans doute dire notre sire.
4. Aussi dit de Besozzo, sa patrie, Molinari de son patronyme, travaillant à Pavie pour le duc de Milan depuis 1394.
5. Peintre ombrien, mort en 1427.

JEAN DE BEAUMETZ

1361-1362. Reçu bourgeois à Valenciennes, Jean de Biaumes¹ le peintre.

COMPTES DE CETTE VILLE. (Somme à lui ordonnée) pour peindre et dorer l'image de la halle des Jurés, qui était brisée.

COMPTES DE BOURGOGNE. 1376, 21 juin. A Jean de Beaumetz, peintre de monseigneur le duc, (somme ordonnée) à venir de Paris en Bourgogne pour aller ouvrir de son métier... et veut monseigneur qu'il soit payé de ses gages du 5^e jour de mai 1375, qu'il partit de Paris.

1377. Mention pour ses gages, avec qualité de valet de chambre.

1382-1383. (Somme à lui ordonnée) valet, chevaux, chariot, pour avoir fait conduire de Tournay à Dijon un grand image de Notre-Dame.

Pour une douzaine de pennons aux armes de monseigneur.

1384 (anc. st. 1383), 22 mars. Ordonné (à lui) de peindre la chapelle (du château) d'Argilly², et avoir par jour les gages qu'il a accoutumé de prendre... et pour son valet³, sur le nombre desquels jours monseigneur le veut être cru par son serment jusqu'à tant que ladite chapelle soit assouvie⁴.

31 octobre, pour le même ouvrage. Au compte suivant, ses aides nommés : Orriot de Dijon, Jean Gentilhomme et Arnoud Picornet.

1389-90. Pour un harnais de joute.

Papier (feuilles) d'or pour 26 tableaux que Jean de Beaumetz fait peindre pour les celles (cellules) des Chartreux⁵ et tables d'autel que ledit Beaumetz peint pour l'église et les chapelles.

Pour uns tableaux à deux demis surclouant⁶, esquels a au milieu le Couronnement Notre-Dame et en l'un des côtés l'Annonciation, et en l'autre l'Accollement Notre-Dame et de Sainte Elisabeth⁷... tout dorés de fin or, lesquels monditseigneur fait mettre sur l'autel de la chapelle aux Chartreux.

1391-1392. Pour quatre cents panonceaux⁸ de peinture, plumetés de blanc et vermeil, deux bannières, et deux pennons de couture et batture de satin aux armes de monseigneur.

Papiers d'or pour peinture de tables d'autel et tableaux à mettre en plusieurs chambres des dits Chartreux achetés par lui. Ouvrages de peinture au même lieu.

Dehaisnes. *Documents concernant l'art en Flandre*.

1392. Mandé avec Claus Sluter à Mehun-sur-Yèvre pour visiter certaines peintures d'images et d'entailles et autres que Mgr de Berri (y) faisait faire.

Cité par Champeaux, *Travaux du duc de Berri*, 5.

1393. 14 juillet. Papiers...⁹ achetés par lui pour convertir (aux) ouvrages de peinture que je fais (dit-il) en la chapelle aux Anges du dit Champmol.

1394. Couleurs, etc... à lui livrées pour peinture et dorure de la chapelle haute de Champmol appelée la chapelle aux Anges.

1395. Couleurs à lui payées pour ouvrages aux Chartreux et aux chapelles d'Argilly et de Montbard¹⁰. Autre livraison l'année suivante.

Papiers d'or double (à lui) délivrés pour peinture et dorure de certains tableaux ordonnés pour chacune des celles (cellules) desdits Chartreux audit Champmol.

Depuis 1375, rappel annuel de gages, sur lesquels avance une fois (1389-1390). Trois fois des dons d'argent du prince, dont un (1386-1387) pour hâter la chapelle d'Argilly.

1397-1398. Remplacé dans sa charge par Malouel.

Dehaisnes. *Documents concernant l'Art en Flandre*.

1. Prononciation picarde. Apparemment Beaumetz-les-Cambrai, seul propre par son importance à servir de désignation.

2. Dans le Dijonnais.

3. Apprenti.

4. *Assonié*, non corrigé par l'éditeur. Assouvie, c'est-à-dire finie.

5. De Champmol-les-Dijon.

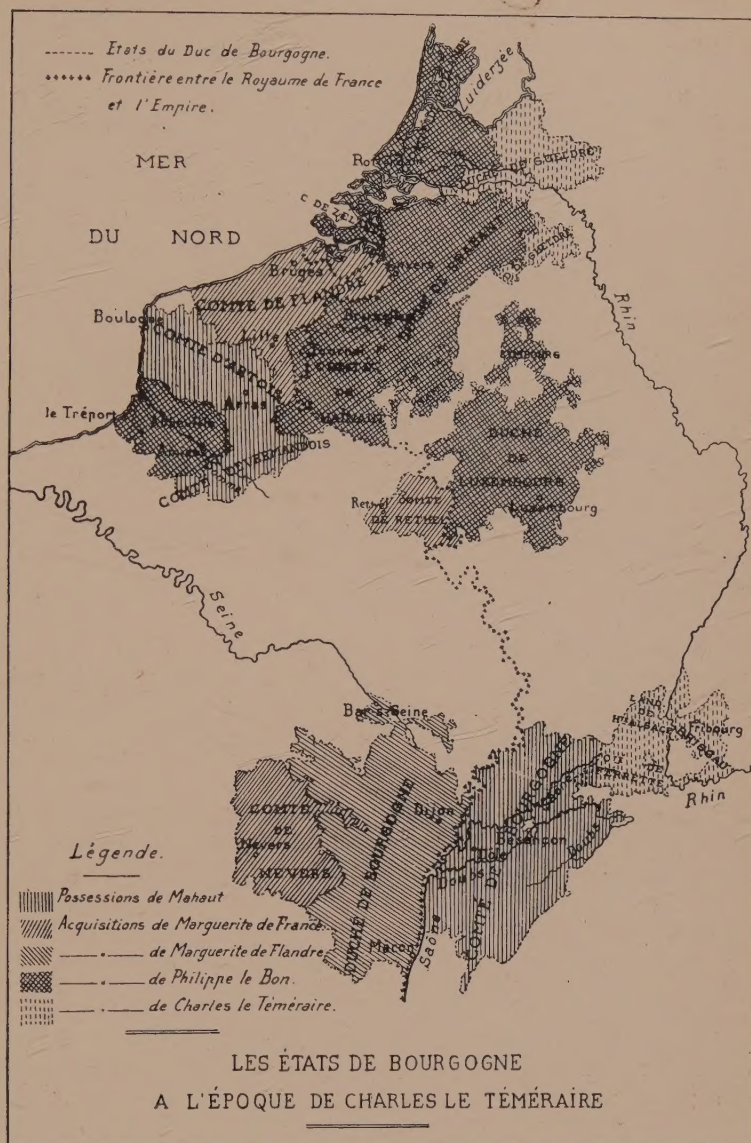
6. A deux volets fermants.

7. La Visitation.

8. Petites enseignes.

9. Feuilles d'or.

10. Dans le château en partie ruiné, dont Buffon habita les restes.



MALOUEL

COMPTES DE LA REINE. 1397 (anc. st. 1396), 27 mars. A Jean Mallivieil¹ peintre demeurant à Paris, (somme ordonnée) pour avoir fait par le commandement de ladite dame trente-trois patrons pour faire tissus d'or et de veluyau (velours).

Pub. par Guiffrey, *Nouvelles archives de l'Art français*, an. 1878, 167.

COMPTES DE BOURGOGNE, 1397-1398. A Hennequin² Manloue, peintre de monditseigneur, retenu peintre pour et au lieu de feu Jean de Beaumez, (les) gages qu'avait ledit de Beaumez. (Ces gages périodiquement rappelés jusqu'à la fin.)

1398 (anc. st. 1397), 18 mars. Cinq tables de bois (à lui) délivrées à Champmol, pour... les autels de certaines chapelles de l'église (des) Chartreux, chacune contenant six pieds et demi de long, dont il y en a deux de six pieds, une de quatre pieds et demi et deux de trois pieds et demi de haut. (Autres engins pour les) tableaux que ledit peintre fait pour (ces) autels... et pour mettre les couleurs dont il fait son ouvrage.

1399, août. Commis avec plusieurs autres à l'expertise du retable peint par Brouderlam pour Champmol.

Empeinture³ du parloir, et peinture de plusieurs tableaux d'autel (aux) Chartreux.

1400-1401. A Herman et Jacquemin Malevel (ses) neveux, que monseigneur pour cause de la mortalité étant à Paris (où ils apprenaient) le métier d'orfèvrerie, (avait) fait mener au pays de Gueldre, dont ils étaient nés (et qui en passant à Bruxelles, ont été retenus en prison jusqu'à ce que les orfèvres du lieu cautionnèrent leur élargissement) monditseigneur a donné (somme) pour eux acquitter de leur rançon.

1401-1403. Alours⁴ mis à point (pour) ledit Maluel faire une peinture sur le portail devant le parloir (des Chartreux)... (aussi qu'il a peint les images qui sont assis autour de la... croix⁵ (au milieu du cloître), et l'image de la Madeleine qui est sur ladite tarrasse...; pour peinture et dorure de la croix... de trois Prophètes... et des onze Anges... et pour histoire faite de peinture sur le portail par où l'on entre dès le grand cloître au parloir.

Papiers d'or pour... la dorure (des) tables d'autel... pour l'église des Chartreux.

Dehaisne. *Documents concernant l'Art en Flandre*.

1406. (Pour avoir) demeuré avec monseigneur⁶ à Paris et à Compiègne cinq mois commencés avril 1406... frais (de séjour), et harnais de joute pour ledit seigneur et aucuns de ses gens pour jouter aux noces du duc de Touraine⁷ et du comte d'Angoulême⁸.

Laborde, *Ducs de Bourgogne*, I, 17.

1407, 26 octobre. Lettres du duc⁹ pour les peintures à faire aux Chartreux de Champmol.

1408. Faire un tableau de (la) devise (dudit seigneur), c'est assavoir un lion tenant les armes de monditseigneur, et au-dessus...; les armes des comtés de Flandre, d'Artois et de Bourgogne¹⁰.

Dessalles et Labarre, *Mémoires pour servir à l'Histoire de France*, II, 161.

INVENTAIRE DE PHILIPPE LE HARDI, 1405. Item un grand tableau de bois cloant¹¹ en façon de demi-porte, auquel a Notre-Dame au milieu, les deux Saints Jean. Saint Pierre et Saint Antoine, et le fit Malouel.

Dehaisne. *Documents concernant l'Art en Flandre*.

NOTA. — Dans son *Ecole de peinture antérieure aux Van Eyck* (Bulletin de l'Académie royale de Belgique, 3^e série, t. V), Wauters a mis en fait un portrait de Jean sans Peur peint par Malouel, avec une référence incom-

plète, qui doit être débrouillée ainsi : Dessalles et Labarre, *Mélanges pour servir à l'Histoire de France et de Bourgogne*, in-4°, 1729, t. II, p. 161 ; lequel ouvrage consulté en cet endroit et ailleurs, ne porte d'apparence en ce genre que ceci : « Jean Malouel, peintre de monsieur le duc », signifiant qu'il faisait fonction de peintre au service du prince, non qu'il l'a peint.

1. Estropié de Maelwael, forme flamande du nom.
2. Diminutif flamand de Jean.
3. Préparation à la peinture sur plâtre.
4. Apparement : échaffauds.
5. Le puits de Moïse. Les figures qui suivent sont celles de Claus Sluter.
6. Jean sans Peur, duc depuis 1404.
7. Louis, aîné de Charles VII, marié à Jacqueline de Bavière et nièce du duc.
8. Charles, fils du duc d'Orléans, marié à Isabelle, fille du roi.
9. Jean sans Peur.
10. Qui fut porté à Pise par les conseillers que le prince envoyait au concile en 1409 (note des éd.).
11. Mot nécessaire, omis par le copiste ou l'éditeur. Le tableau est à volets où les saints figuraient deux à deux.

BELLECHOSE

COMPTES DE BOURGOGNE. A Henri Bellechose de Brabant peintre, lequel monditseigneur¹ par ses lettres données le 23ème jour (mois omis) de l'an 1415 a retenu son peintre et valet de chambre pour le servir au lieu de feu Malloue² jadis son peintre, aux gages de 10 sous tournois par jour (somme ordonnée).

Pub. par Champeaux, *Gazette des Beaux-Arts*, an. 1898, I, 131.

1415, 5 novembre. Somme à lui ordonnée pour repeindre les quatre colonnes au-devant du grand autel de Notre-Dame du Fon-Secours à Dijon et les quatre anges portés au-dessus.

Pub. *Revue universelle des arts*, III, 93.

1416, 19 mars au 27 août. Couleurs (à lui) baillées pour (les) peintures qu'il fait pour... l'église des Chartreux de Dijon et pour y faire un tableau de la vie de Saint Denis, comme pour faire un tableau du Trépasement de la bienheureuse Vierge Marie, qu'icelui seigneur lui a ordonné faire. Fin or (à lui) baillé pour faire (ce tableau).

Pub. par Champeaux, *Gazette des Beaux-Arts*, an. 1898, I, 132.

1420 (anc. st. 1419), 5 avril. (Peindre pour l'autel dans la chapelle du château de Saulx) un grand tableau haut. 3 pieds, long. environ 7, auquel seront peints l'image de Notre Dame au milieu tenant son enfant, et (d'un) côté... saint Jean-Baptiste présentant feu Mgr le duc Jean¹, et de l'autre saint Claude présentant monditseigneur³.

1422 à 1432. Requête de diminution de taxe. Qu'il n'a héritage en la ville de Dijon que la maison où il demeure..., que les gages qu'il prend à cause de son office, lui sont mis à la moitié..., qu'il est chargé d'enfants..., qu'il gagne de présent très peu..., que pour ce que sondit métier profite peu, il fait occuper sa femme à vendre de petites denrées.

1429, 5 septembre. Mise en couleur du maître-autel de Saint-Michel de Dijon, de la statue du saint, un retable de Jésus-Christ avec les douze Apôtres, un devant d'autel de l'Annonciation.

1430. Contrats d'apprentissage passés par lui.

Pub. et résumé par Prost, *Artistes dijonnais*.

1440. Dernière mention.

1. Jean sans Peur, duc depuis 1404.
2. Malouel.
3. Philippe le Bon.

ŒUVRE CONSERVÉE

Le Crucifix entre deux scènes de la VIE DE SAINT DENIS : sa Prison où Notre Seigneur le communie, et sa Décollation. H. 1 m. 61 ; L. 2 m. 10. Transporté de bois sur toile, fond d'or. Louvre, n° 995, Vente Bartholomey, 15 décembre 1849, Exposition des Primitifs français 1904, n° 16.

Bartholomey le conservait à Dijon comme provenant de la Chartreuse de Champmol, dont les tableaux préparés par Malouel ont précisément (dans leur seconde grandeur) les mêmes dimensions que celui-ci. Avec Champeaux, le Louvre en a conclu que Malouel a part dans l'ouvrage, sans apparence, puisque les textes le donnent à Bellechose sans partage (ce que ce genre de documents a coutume de mentionner quand il y a lieu), et que rien n'empêche d'admettre que dans les cinq tableaux dont Malouel avait la commande (où nulle part il n'est dit qu'il dût peindre un Saint Denis), un ou davantage ont pu demeurer intacts.

Les quatre peintres qui précèdent, succédant l'un à l'autre dans la charge de peintres du duc de Bourgogne, nous offrent le tableau de la production de peinture à la cour de Dijon pendant un demi-siècle. Le premier est bourguignon de la Comté, les trois autres sont des Pays-Bas : la Gueldre, désignée comme patrie des neveux de Malouel, faisant connaître celle du maître lui-même. Il suit de là qu'on ne saurait parler, sans contredire à l'évidence, d'une école de Bourgogne distincte de l'école des Pays-Bas, dont Gand et Ypres étaient les foyers. Seul morceau conservé avec nom d'artiste, de tous les ouvrages qui précèdent, le Saint Denis de Bellechose n'apporte donc de connaissance, ni d'une école de Bourgogne, qui n'a pas existé, ni d'une école française, qu'il faut chercher ailleurs, ni d'une école franco-flamande, qui ne signifie rien, mais d'une école flamande, alors vieille d'un siècle, puisque cent ans auparavant on la voit, avec Pierre de Bruxelles, travailler pour Mahaut d'Artois.

BROUDERLAM

COMPTES DE BOURGOGNE. 1381, 5 septembre. A Melcior, le peintre monseigneur (somme ordonnée) pour (cinq) cayères (chaises) peintes de son métier.

1382-1385. Pour faire bannières et pennons ¹, deux étendards, peindre la curre (char) de la duchesse.

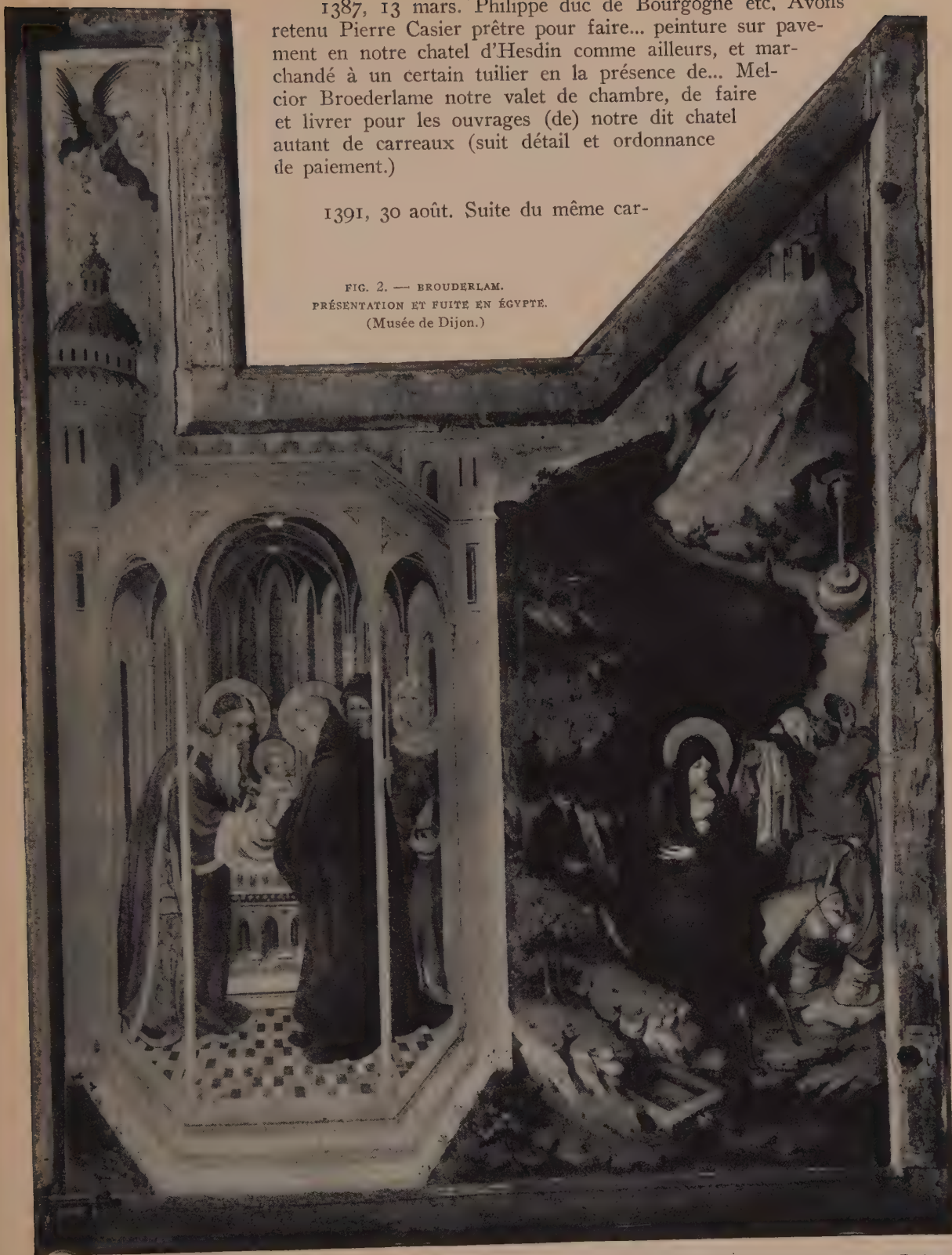
1385-1386. CHATEAU D'HESDIN ². A Melcior Broderlam peintre de monseigneur (somme ordonnée) pour... peindre les galeries des engins d'ébattement.

1386-1387. Pour bannières et trois pennons aux armes d'Artois, de la comté de Bourgogne et du Rethélois ³.

1387, 13 mars. Philippe duc de Bourgogne etc, Avons retenu Pierre Casier prêtre pour faire... peinture sur pavement en notre chatel d'Hesdin comme ailleurs, et marchandé à un certain tuilier en la présence de... Melcior Broederlame notre valet de chambre, de faire et livrer pour les ouvrages (de) notre dit chatel autant de carreaux (suit détail et ordonnance de paiement.)

1391, 30 août. Suite du même car-

FIG. 2. — BROUDERLAM.
PRÉSENTATION ET FUITE EN ÉGYPTE.
(Musée de Dijon.)



relage. Philippe duc de Bourgogne, etc... (marché à nouveau passé avec) Jean du Moutier de notre ville d'Ypres et Jean le Voleur... Lesdits carreaux seront faits, ouvrés de la grandeur, et peints dudit (par ledit) Voleur... tant ceux qui seront peints à images et chiponnés⁴, comme de ceux qui seront peints à devises et de pleine couleur, par l'ordonnance de notre valet de chambre et peintre Melcior Broederlam⁵.



FIG. 3. — BELLECHOSE. — CRUCIFIX ET HISTOIRE DE SAINT DENIS. (Musée du Louvre.)

Phot. Braun.

Rappel du même ouvrage aux comptes de 1392-1393.

1387-1389. Papier⁶ et autres choses (à lui livrées) pour peinture.

A Melcior, peintre de monseigneur demurant à Hesdin (ordonnance de bois à chauffer),
Même ordonnance au compte suivant.

1391-1392. Pour peindre une gloriette⁷ au chatel... d'Hesdin, de plusieurs papiers d'or de batture⁸ et autres devises (matières).

A DIJON, 1390-1391. Pour deux harnais de joute pour monditseigneur et pour... le comte de Nevers...⁹ encommencés¹⁰... à la fête (tenue) pour la venue du roi notre sire.

Un étendard de batture et six panonceaux pour monditseigneur porter en l'armée... en la compagnie du roi sur les marches de Bretagne¹¹.

1393. Avoir peint cinq douzaines de chaires petites pour le conseil de monditseigneur.

TABLEAUX POUR LA CHARTREUSE DE CHAMPMOL, 1390. (Somme ordonnée à) Jacques de Bars pour la façon... de deux tables d'autel de bois entaillées... c'est assavoir l'une d'icelles pareille d'ouvrage et d'images à celle qui est en l'église de monditseigneur audit Termonde et l'autre



FIG. 4. — ANONYME. — CRUCIFIX ET HISTOIRE DE SAINT GEORGES. (Musée du Louvre.)

pareille à celle qui est en l'abbaye de la Biloque près de Gand.

1394. A Melcior Broederlam demeurant à Ypres (somme ordonnée) pour avoir à dorer et peindre deux tables d'autel ouvrées de bois à images... lesquelles maître Jacques du Bars, ouvrier d'entaillure demeurant à Termonde, a délivrées audit Melcior pour icelles peindre, pour mettre en l'église des Chartreux que monditseigneur a fondée les Dijon.

1396-1397. Deux étendards de la devise de monseigneur pour porter au voyage de Frise.

1399. Coffres (à mettre) deux tables d'autel ouvrées de taille de bois à images, lesquelles tables ledit Melcior a peintes et sont mises en l'église des Chartreux. Autre somme au compte de 1401.

1389-1399. Sommes accordées pour réparer sa maison d'Ypres.

Dehaisnes, *Documents concernant l'art en Flandres*.

1. Petites enseignes.
2. En Artois, précédemment décoré par Mahaut. Les engins d'ébattement, jets d'eau secrets, farine répandue, bâtons maniés par un mannequin, dont on accueillait les visiteurs, œuvre de cette princesse, conservaient la faveur sous les ducs.
3. L'un des fiefs du prince.
4. Terme inconnu.
5. Orthographe flamande où notre usage constant est de remplacer *oe* par *ou* pour le soin de la prononciation.
6. Feuilles d'or.
7. Galerie couverte.
8. Or battu.
9. Jean sans Peur, depuis duc.
10. Le sens est *commandés*. Peut-être mauvaise lecture.
11. Entreprise en représailles du meurtre du connétable de Clisson.

ŒUVRE CONSERVÉE

QUATRE SUJETS DE LA VIE DE LA VIERGE : ANNONCIATION, VISITATION, PRÉSENTATION, FUITE EN ÉGYPTE, en deux panneaux formant volets de retable. H. 1 m. 62; L. 2 m. 60. Musée de Dijon, n° 1420.

L'ouvrage provient de la Chartreuse de Champmol. C'est celui que mentionnent les textes ci-dessus, attestant, pour le fond du retable, qui est de sculpture, l'ouvrage de Jacques de Baerze, et pour les volets peints celui de Brouderlam, en même temps que la commande et la date de 1394.

Après le tableau des arts à la cour de Dijon, nous tenons dans Brouderlam et son œuvre, un témoignage du train de l'école flamande chez elle, pratiquée par les autres peintres du duc, Jean de Hasselt et Jacques Cavael d'Ypres, lequel était aussi peintre de la ville, et à qui succéda comme peintre du duc François de Wichterle : tous trois attestés peintres de tableaux, et ne travaillant que dans leur pays.

Le peu qui se conserve de Hasselt ne saurait tenir la place de cet ouvrage-ci pour la clarté de l'information. L'artiste nous est montré demeurant aux Pays-Bas, ne faisant voyager à Dijon que son tableau, maître des œuvres pendant dix ans au château d'Hesdin, création de Mahaut d'Artois, fixé à Ypres, qui fut peut-être sa patrie. Son œuvre, antérieure de vingt ans au Saint Denis de Bellechose, marque cependant beaucoup d'avance sur ce dernier, usant de paysages au lieu de fond d'or, et dans le dessin des figures montrant un savoir bien supérieur. On en peut conclure que Dijon ne fixait pas chez elle les premiers sujets de l'école d'où elle tirait ses peintres; ce qui explique le soin que prend le prince de spécifier qu'il veut un ouvrage pareil à ceux qu'il a vus sur place, à Termonde et à la Biloque, confirmant par là que son patronage des arts tournait ses regards ailleurs que du côté de la France. Quant au style, l'œuvre de Brouderlam rassemble en les élevant, les traits venus de même source dans quelques rares tableaux et dans les enlumi-

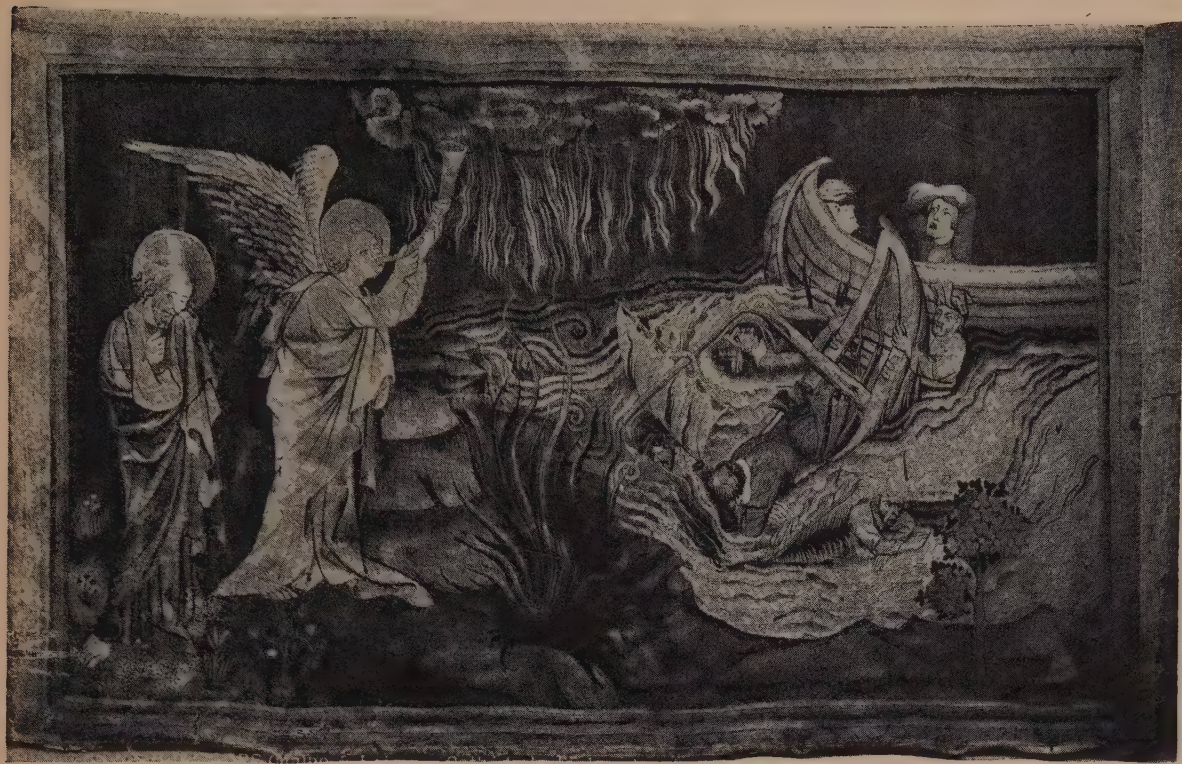


FIG. 5. — JEAN DE BRUGES. — PIÈCE DE LA TENTURE DE L'APOCALYPSE. (Musée d'Angers.)

Arch. fotogr.

nures contemporaines, de Jacquemart de Hesdin et de Beauneveu, lesquelles subissent, d'autre part, l'influence de l'Italie. Le Saint Denis fut vendu en 1849, sous le nom de Simon Memmi. En accusant là-dessus l'ignorance du siècle, Champeaux ne laisse pas d'avouer que l'ouvrage rappelle les fresques de Sienne et de Pise : c'est le cas de l'école flamande prise dans son ensemble, avant l'avènement des Van Eyck.

MAÎTRE MATHIEU

COMPTES DU PALAIS D'AVIGNON. 1365. *Expensae pro viridario. Magistro Matheo¹ pro die-tis et coloribus.*

1367. *Pro XXVIII diebus quibus Magister Matheus laboravit cum P. pictore pingendo pan-nos de vita sancti Benedicti.*

Dépenses pour le verger. Maître Mathieu ¹ pour gages et couleurs.

Pour 28 jours que Maître Mathieu a tra-vailé avec P. peintre à peindre des toiles de la vie de Saint Benoît.

Pub. par Müntz, *Gazette archéologique*, 1884, p. 99.

1. Venant sans autre désignation après une longue vacance de témoignages sur Mathieu de Viterbe, ces textes n'ont pas lieu d'être mis au compte de ce dernier.

ORCAGNA

Papa Clemente VI¹ ebbe delle sue pitture che gli furono carissime... Fece alcune in tavola che furono mandate al papa in Avignone, le quali ancora sono nella chiesa cattedrale di quella città.

Le pape Clément VI¹ eut de lui des peintures qu'il tenait chères... Il fit plusieurs tableaux qui furent envoyés à ce pontife à Avignon, dans la cathédrale de laquelle on la voit encore.

Vasari, *Vie d'Orcagna*.

1. L'auteur fait erreur sur le pape, qui mourut quand le maître n'avait que vingt ans. Il ne peut s'agir que d'Innocent VI.

HERNSNABEL DE HUNINGUE

MINUTES D'AVIGNON. 1377, 6 avril. *Pacta inita nomine... Catherine Lemoyne, relicta Petri Monachi (cum) Johann(e) Hertsnabel canonic(o) Hinangiens(i) Argentinensis diocesis... facere retabulum de V peciis, videlicet cum imagine beatae Virginis et super ipsam crucifixum, a latere dextro... Johannem evangelistam cum... beat(a) Catherin(a), a latere sinistro... beat(os) Petrum et Paul(um), et in tabula extrema dextra... Magdalenam et Stephanum, et in... extremo sinistro Johannem Baptistam et sanctum Secundum cum imaginibus... Perrini et Catherinae praedictorum et in superioribus partibus tabularum IIII Evangelistas.*

Marché fait au nom de Catherine Lemoyne, veuve de Pierre Lemoyne, avec Jean Hertsnabel, chanoine d'Huningue¹, au diocèse de Strasbourg, de faire un rétable de cinq pièces, savoir une figure de la Sainte Vierge et au-dessus le Crucifiement, à droite saint Jean l'Evangéliste² avec sainte Catherine, à gauche les saints Pierre et Paul, et au dernier tableau à droite la Madeleine et saint Etienne, au dernier à gauche saint Jean-Baptiste et saint Second avec les figures desdits Pierre et Catherine, et dans le haut des tableaux des quatre Evangélistes.

Pub. par Requin, *Société des Beaux-Arts des départements*, 1889.

1. Requin traduit à tort par Haguenau.

2. Requin traduit par méprise : Saint Jean Baptiste.

FOUQUIER DE MARSEILLE

MINUTES DE MARSEILLE. 1395. Rétable de la Vie de la Madeleine, peint par Victor Fouquier, légué par Siffrein Paillon, prêtre, à Notre-Dame des Acoules.

Résumé par Barthélemy dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, an. 1885.

BERTRAND D'AIX

MINUTES DE MARSEILLE. 1415. 20 mai. *Guillelmus Bertrandi pictor habitator Aquensis... promisit... Jacobo Arquani caussaterio... unum retaulum alt. VII palm., long. X, in unum scabellum alt. unius palmi, in quo erunt in scabello Passionem Christi, in retabulo in medio Sepulcrum... necnon... sanctum Vincentium qui habeat imaginem ipsius Jacobi praesentare ab uno latere, et ab alio... Sanct(um) Francisc(um) qui habeat praesentare uxorem ipsius Jacobi, et... sanct(um)*

Guillaume Bertrand, peintre, demeurant à Aix, promet à Jacques Arquan, chaussetier, de peindre un rétable de 7 palmes¹ (1 m. 53) de haut sur 10 (2 m. 20) de large et un scabellon (ou prédelle) d'une palme (22 cm.) de haut, dans lequel scabellon sera représentée la Passion, et dans le rétable au milieu l'Ensevelissement, où se trouvera saint Vincent en action de présenter ledit Jacques d'un côté, et de l'autre saint François en action de présenter la femme dudit,

Antoni(um) qui hab. pr. matrem ips. J. et de-super... Gabriel(em) et beat(am) Virgin(em) annunciat(am) totamque Trinitatem.

et saint Antoine en action de présenter sa mère, et par-dessus l'Annonciation de saint Gabriel à Notre-Dame et toute la Trinité.

Pub. par Barthélemy, *Bull. arch. du Comité des travaux historiques*, an. 1885.

1. La palme, calculée sur la *Vierge de Miséricorde* de Quarton ci-après, haute de 66 cm., qualifiée de 3 palmes dans l'acte, fait 22 cm.

A la suite de la pure production étrangère observée précédemment à Avignon, s'ébauche dans ces articles une production locale, répandue en divers lieux de Provence, sans doute issue de l'exemple des Siennois engagés par la cour des papes, débutant peut-être avec celui de Jean de Sienne et de Mignami, à Montpellier, plus proche d'Avignon que Marseille, étrangère elle-même au royaume, comme bien de la maison d'Aragon, sous laquelle elle prit son essor.

JEAN D'ORLÉANS

NOTA. — Ce nom est disputé entre le peintre du roi qui suit et un Jean Grancher, dit d'Orléans, rencontré au service du duc de Berri, et que l'absence de mention *peintre du roi*, qu'on n'aurait pas omise dans les comptes de ce dernier, oblige à distinguer de celui-ci. Cette omission, au besoin pratiquée chez le roi, peut toujours signifier dans le compte qui suit, qu'il n'en avait pas encore la charge.

1364, 5 juin. *Don(um) fact(um) per Johannem de Aurelianis pictorem pro se et defuncto magistro Gerardo pictore fratri suo et pictore progenitoris nostri* (mention dans acte royal de juillet suivant).

Don fait par Jean d'Orléans, peintre, pour lui et pour défunt maître Girard, peintre, son frère et peintre du roi notre père...

Pub. par Marcel Poète, *Primitifs parisiens*, 34.

COMPTES ROYAUX. 1365 (anc. st. 1364), 24 janvier, Charles 1... (somme ordonnée) à notre amé peintre et valet de chambre Jean d'Orléans pour un tableau de bois d'Irlande².

Pour trois chaires pour nous, et pour les chaires de notre sacre.

Dehaisnes, *Documents concernant l'art en Flandre*, 457.

1366. La chambre de parade (de) Charles V fut peinte... de rouge et de rosettes d'étain blanc... en 1366 par Jean d'Orléans.

Sauval, *Antiquités de Paris*, II, 23, 279.

COMPTES DE BOURGOGNE. 1371. Façon d'un bers (berceau) pour Jean Monsieur³.

Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, I, LXXII

1372. Tableaux prisés par lui.

Leber, *Meilleures dissertations*, XIX, 140.

COMPTES ROYAUX. 1379 (anc. st. 1378), 25 janvier. (Somme ordonnée) pour certains ouvrages de peinture (faits) en notre chatel de Saint Germain en Laye.

Pub. par Montaiglon, *Arch. de l'Art fr.*, II, 243.

COMPTES DE BOURGOGNE. 1383, 3 juillet. A Jean d'Orléans, peintre du roi, (somme ordonnée) pour uns tableaux ronds qu'il vendit à monseigneur⁴ en l'un desquels avait une image de Notre-Dame et une image de saint Jean l'Evangéliste qui la soutenait, et au dos avait un agneau en figure d'Agnus Dei, lesquels tableaux... étaient garnis de ferrures et charnières d'argent, mis en un étui armorié aux armes de monditseigneur.

Pub. par Pinchart, *Archives des Arts*, III, 188.



FIG. 6. — JEAN DE BRUGES. — CHARLES V
RECEVANT L'HOMMAGE D'UN LIVRE.
Miniature. (Musée Meermann-Westreenen, La Haye.)

(figure sculptée) de notre petit chatel du Bois de Vincennes⁸, avec plusieurs choses ramender en notre chambre dudit lieu.

1^{er} août. Autres besognes de peinture.

Pub. *Revue universelle des Arts*, II, 297.

STATUTS DES TAILLEURS D'IMAGES, SCULPTEURS, PEINTRES ET ENLUMINEURS DE LA VILLE DE PARIS⁹... 1390, 1^{er} août. Nous, en présence de Maître Jean d'Orléans... Colard de Laon, etc...

Pub. par Leber, *Meilleures dissertations*, t. XIX, 450.

COMPTES ROYAUX. 1392, 2 juillet. (Somme ordonnée) pour... un tableau de bois... où il a fait une Annonciation pour Mgr le dauphin¹⁰

1408. De la Chandeleur à l'Ascension. *Redditus ad vitam Johannes de Aurelianis pictor regis pro vadiis suis de VI sol. par. per diem.*

Pension à vie. Jean d'Orléans, peintre du roi, pour ses gages, de 6 sous parisis par jour.

Publié par Vallet de Viriville, *Archives de l'Art français*, V, 179.

1. Charles V, sacré le 19 mai de l'année précédente.

2. Chêne fossile tourné au noir d'ébène, déterré dans le pays, dont les Anglais usent encore sous le nom de *bog oak*, chêne de marais (Demaïson).

COMPTES ROYAUX. 1385, 24 juin. Joutes données à Cambray. (Somme ordonnée) pour avoir peint et contrefait neuf plumes de faisan d'Inde mises sur les heaumes du roi⁵... de messire Pierre de Navarre⁶, etc...

1387, 26 janvier. Tableau qu'a fait Jean d'Orléans. Etui en cuir bouilli pour (le) mettre et porter.

Pub. par Vallet de Viriville, *Arch. de l'Art français*, V, 178.

1390 (anc. st. 1389), 16 mars. (Somme ordonnée) pour deux tableaux dont il y a en chacun une image de Notre-Dame, l'un pour nous (le roi), l'autre pour notre... frère le duc de Touraine⁷.

Pour refaire un tableau où sont les images de Notre-Dame, de... saint Denis... de saint Louis de France et de... saint Louis de Marseille, pour notredit frère.

Pour deux histoires faites en un tableau d'or auquel il y a plusieurs reliques (même destination).

Pour deux tableaux pour nous, fermant l'un sur l'autre, dont en un est l'image de sainte Catherine et en l'autre de... saint Jean-Baptiste et de saint Georges.

Pour six blasons... faits pour la venue à Paris de... la reine et pour la fête (du) 1^{er} jour de mai. Pour remettre à point de peinture (en couleur) l'image

3. Fils du duc, qui fut Jean sans Peur.
4. Philippe le Hardi.
5. Charles VI, depuis 1380.
6. Fils puîné de Charles le Mauvais, du même âge que le roi.
7. Depuis duc d'Orléans.
8. Peut-être le château de Beauté, aujourd'hui détruit.
9. Sentence du prévôt de Paris, qui réglait à nouveau la condition des peintres, auparavant gouvernée par le *Livre des métiers* d'Etienne Boileau.
10. Charles, né le 6 février précédent, mort à huit ans.

FRANÇOIS D'ORLÉANS

COMPTES ROYAUX. 1409 (anc. st. 1408), 2 février. *Franciscus de Aurelianus valletus camere domini regis pictor regis loco patris sui pro vadiis suis de VI sol, par. per diem. Nihil quia pater suus cepit ea superius*¹.

François d'Orléans, valet de chambre et peintre du roi, au lieu et place de son père pour ses gages de 6 sous parisis par jour. Néant, son père les ayant reçus¹.

1416. Draps à porter le deuil aux obsèques du duc de Berri, livrés à lui.

Pub. par Dufour, *Peintres parisiens*.

1422. A maître François d'Orléans, peintre et valet de chambre dudit feu seigneur² (somme ordonnée) pour ouvrages de son métier (aux) funérailles d'icelui³ (suit la décoration du portail, des tribunes et du chœur de Notre-Dame, tentures et blasons, qui portés ensuite à Saint-Denis, servent à décorer le second service; décoration de la litière qui opère le transport du corps, enfin figure couchée, à l'imitation du prince, sur le catafalque des funérailles) faite de futaine et toile... le chef et le visage moulé et fait sur son propre visage et après le vif, et ledit chef garni de poils au plus près de la ressemblance que portait ledit feu seigneur, et aussi les mains moulées⁴... et les pieds. (Le tout vêtu), pourpoint de drap de damas noir, propres chausses (du roi), gants blancs brodés, souliers de velours azuré et brodure d'or de Chypre et peint.

Pub. par Prost, *Gazette des Beaux-Arts*, an. 1867.

Deux statues des apôtres de 4 pieds et demi dans la grande chapelle de l'hôtel Saint-Paul, Charles V les fit peindre par François d'Orléans.

Sauval, *Antiquités de Paris*, II, 281.

1. Ceci marque que François n'était nommé qu'à la survivance.

2. Le roi Charles VI, mort le 21 octobre 1422. Ses obsèques à Paris et à Saint-Denis eurent lieu les 9, 10 et 11 novembre.

3. C'est le plus ancien document que nous ayons en France du décor de ces cérémonies, où le talent de l'artiste avait à faire surtout de la figure de cire du défunt.

4. Il y eut plus tard deux paires de mains, les unes jointes, les autres tenant le sceptre et la main de justice.

COLARD DE LAON

COMPTES DE BOURGOGNE. 1376-1377. A Colard de Laon, peintre, demeurant à Paris (somme ordonnée) pour deux couvertures de chevaux, deux étuis de fût (bois), un pennon (enseigne), deux tuniques, deux flambeaux, la brodure d'un drap d'or et brodure de la chapelle¹ (pour obsèques).

Dehaisnes, *Documents concernant l'art en Flandre*, 538.

COMPTES ROYAUX². 1383. Pour peindre cinq cierges pour le roi et Noss. de Berri, Bourgogne³, Valois⁴, et Bourbon⁵ le jour de la Purification, (d')armes et... devises (emblèmes).

Pub. par Vallet de Virville, *Archives de l'Art français*, V, 339

COMPTES DE BOURGOGNE. 1383-1384. Pour vingt-huit pennons (faits de) houppes blanches et croissants d'or.

Dehaisnes, *Documents*, 599.

COMPTES ROYAUX. 1386. Pour un timbre (cimier) de deux ailes plumetées de fin or et de rouge clair, vingt-quatre lances de vermillon glacées de brésil⁶ et vernissées, cinq cents couples d'annelets⁷ pour asseoir dans le harnais pour la joute... douze bannières, six pennons, cinq lances, deux mille cinq cents pennons de lance, cinq douzaines de petits pennons.

1388. OBSÈQUES DU COMTE D'EU⁸. Pour décorer l'église des Augustins où eut lieu la cérémonie, housser les piliers, etc.; pour trois pièces de drap d'or racannas pour le poêle.

COMPTES DU DUC DE TOURAINE, ensuite duc d'Orléans⁹, 1391 à 1404. A Colard de Laon notre valet de chambre, (sommés ordonnées) pour un harnais de joute, pour une litière, une curre (chariot) et un dais. Demi-corps d'écuyer à grandes manches.. Autre harnais de joute. Vingt-trois pennons, vingt-six pavois.

Pub. par Vallet de Viriville, *Arch. de l'Art français*, V, 130, et par Guiffrey, *Nouv. Arch. de l'A. F.*, an. 1878, 167.

COMPTES DE BOURGOGNE. 1396-1397. Pour ouvrages de batture¹⁰ à deux couvertures de chevaux, trente et un grands pennons, trois cents petits, six étendards, deux cottes d'armes, un chanfrein pour le comte de Nevers¹¹, et revernir et mettre à point de peinture le chariot qui mène les armures au voyage de Hongrie.

Dehaisnes, *Documents*, 738.

COMPTES ROYAUX 1397. Pour avoir peint unes aumoires (armoires) (pour) la reine¹² c'est assavoir par dedans... en l'une des fenêtres (battants) le Crucifix, Notre-Dame et Saint Jean l'Évangéliste dedans le tabernacle (bordure en forme de dais) de fines couleurs, et de l'autre la Trinité... et au dehors les quatre Évangélistes et l'Agnus Dei.

Pour avoir fait pour Mgr Louis de France¹³ un tableau où est en peinture Saint Louis de France et Saint Louis de Marseille, qui est au chevet de son lit.

Pour un écrin de parchemin diapré d'or sur le vert, assis sur un pied de bois doré. Pour écussons et tableaux¹⁴ qui furent apportés d'Allemagne.

Pub. par Vallet de Viriville, *Arch. de l'Art français*, V, 181.

1399. Harnais du roi, selle, chanfrein, écu, trois timbres (cimiers) dont un d'un tigre séant, peindre et dorer. Harnais du duc d'Orléans.

Pub. par Guiffrey, *Nouvelles Arch. de l'Art français*, an. 1878, 168.

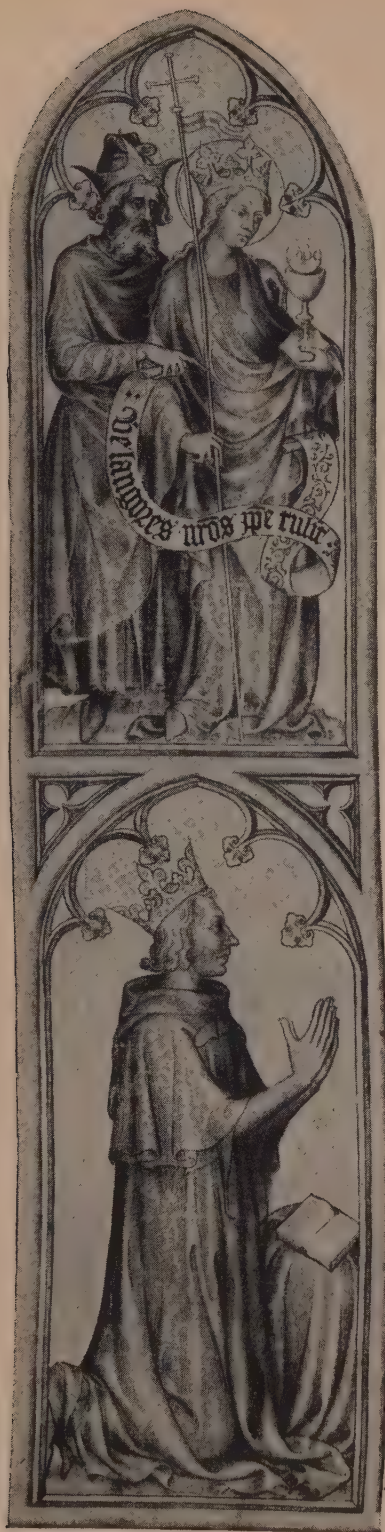


FIG. 7. — PAREMENT DE NARBONNE.
(Musée du Louvre.)
Détail : Charles V.

1400. Pour quatre grandes pièces de toile... (à faire) les patrons de tapisserie pour quatre chambres (tentures) que la reine avait ordonné être faites; lesquelles ont été de nulle valeur pour ce qu'ils¹⁵ ne furent pas faits à la plaisance de ladite dame, et en a l'on marchandé à ceux qui doivent faire les chambres d'en faire des autres.

Pub. par Vallet de Viriville, *Arch. de l'Art français*, V, 181.

COMPTES DE BOURGOGNE. 1400-1401. Pour une bannière des armes de Mgr de Nevers¹¹.

Dehaisnes, *Documents*, 792.

COMPTES ROYAUX. 1402. Pour avoir peint tout un équipement d'homme et de cheval pour la joute destinée au roi.

Pub. par Vallet de Viriville, *loc. cit.*

COMPTES DU DUC D'ORLÉANS. 1404. 21 mai. A Colard de Laon marchand, demeurant à Paris (somme ordonnée) pour les obsèques du duc de Bourgogne¹⁶ (aux Célestins), représentation du corps du feu duc contre la chapelle, etc.

Pub. par Ulysse Robert, *Nouv. Arch. de l'A. F.*, an. 1880-1881, 14.

1405, 14 janvier. Promis de parfaire le tableau qui est au parquet du Parlement de Paris... pour ce que Jean Cloche, bourgeois de Paris qui avait donné ce tableau, lui a délivré (suit la somme).

Pub. par Guiffrey, *Nouv. Arch. de l'A. F.*, 1879, 6.

1. Voir le sens de ce mot à l'article de Girard d'Orléans.
2. De Charles VI.
3. Oncles du roi.
4. Depuis duc d'Orléans.
5. Oncle maternel du roi.
6. Couleur rouge.
7. Emblème du roi.
8. Premier de la maison d'Artois. Le paiement suit de deux ans les obsèques.
9. Frère du roi.
10. De métal, qu'on fait entrer en feuilles dans la décoration.
11. Jean sans Peur, fils du duc. Le voyage est celui qui le conduisit à la bataille de Nicopolis, livrée et perdue contre les Turcs, où fut décimée la noblesse française, et le prince lui-même fait prisonnier.
12. Isabeau de Bavière.
13. Fils du roi, alors au berceau, plus tard dauphin.
14. Ce pluriel marque deux volets. Bouchot a cru qu'il s'agissait de corriger l'ouvrage et même d'en changer la mode dans les habits représentés. Il ne s'agit évidemment d'autre chose que de réparation des accidents du voyage.
15. *Ils*, qui se disait au féminin, ne peut débrouiller le sens du texte, qui paraît être que la tapisserie seule est donnée à refaire, et non pas les dessins.
16. Philippe le Hardi. Ce n'était qu'un service à Paris.



FIG. 8. — PAREMENT DE NARBONNE.
(Musée du Louvre.)

Détail : la reine Jeanne de Bourbon.

JEAN BANDOL dit DE BRUGES

POUR LA COMTESSE DE FLANDRE ET ARTOIS ¹ A PARIS. 1371-1372. A Jean de Bruges peintre, (somme ordonnée) pour sa peine et les étoffes ² de peindre (une) litière.

Pub. par Richard, *Nouv. Arch. de l'A. F.*, an. 1878, 221.

1373. 3 août. Recherché dans les Etats d'Armagnac par Pierre, roi d'Aragon, pour restitution d'argent reçu en paiement d'un retable qu'il n'avait pas livré.

Rubro y Llinch, résumé par Stein, *Chronique des Arts*, 1909.

COMPTES ROYAUX. 1374. *Johannes Bandol pictor regis* ³ *ad vadia de CC lib. per annum.*

Jean Bandol peintre du roi ³, aux gages de 200 livres par an. (Rappel en 1378.)

Pub. par Prost, *Gazette des Beaux-Arts*, an. 1887.

COMPTES D'ANJOU. 1377, 7 avril. A Nicolas Bataille sur la façon de deux draps ⁴ de tapisserie à l'Histoire de l'Apocalypse pour Mgr le duc d'Anjou ⁵ (somme ordonnée).

1378 (anc. st. 1377), 28 janvier. A Hennequin ⁶ de Bruges, peintre du roi notre seigneur, (somme ordonnée) à cause des portraitures et patrons par lui faits pour lesdits tapis à l'Histoire de l'Apocalypse.

1379, 16 juin. Trois autres pièces de la même tenture payées à Nicolas Bataille.

INVENTAIRE DE LA LIBRAIRIE DU LOUVRE. 1373. L'Apocalypse en français toute figurée et historiée et en prose. Note ajoutée lors d'un récolement de 1380 : Le roi l'a baillée à Monsieur d'Anjou pour en faire son beau tapis.

Pub. par Guiffrey, *Mém. des Antiquaires de France*, 1877.

COMPTES ROYAUX. 1381 (anc. st. 1380), 20 février. *Johannis Bandol super vadiis suis ad vitam.*

A Jean Bandol sur ses gages à vie (somme).

Donatio cujusdam domus sitae in villa Sancti Quintini Johanni de Bandol dicto de Bruges facta.

Donation d'une maison sise dans la ville de Saint-Quentin, faite à Jean de Bandol dit de Bruges.

COMPTES D'ANJOU. 7 mars. A Jean de Bruges (somme ordonnée) par Mgr le duc pour (avoir) fait certaines peintures pour monseigneur.

Pub. par Prost, *Gazette des Beaux-Arts*, 1892.

1. Marguerite, comtesse d'Artois et de Bourgogne (comté), douairière de Flandre, fille de Philippe le Long, qui terminait ses jours à Paris, morte en 1382. Elle était mère de Louis de Mâle, comte de Flandre, dont la fille épousa Philippe le Hardi.

2. Couleurs.

3. Charles V.

4. Deux pièces.

5. Louis, duc d'Anjou, plus tard roi de Naples.

6. Diminutif flamand de Jean.

ŒUVRES CONSERVÉES

I. LE ROI CHARLES V RECEVANT UN LIVRE DES MAINS DE JEAN DE VAUDÉTAR, SON VALET DE CHAMBRE. Enluminure sur parchemin. H. 295 mm. L. 215 mm. Partie d'un manuscrit. Lettre : *Anno Domini millesimo trecentesimo septuagesimo primo*

istud opus pictum fuit ad praeceptum et honorem illustri(s) principis Carolis regis Franciae aetatis suae trecesimo quarto et regni sui octavo, et Johannes de Brugis pictor regis praedicti fecit hanc picturam propria sua manu. Musée Meerman - Westreenen à La Haye. Muséographie du volume : Bluet, jésuite de la Flèche, Foucault intendant, abbé Rothelin, Gaignat, Meerman.

Le manuscrit que cette peinture décore est la *Bible historiée* de Guyart de Moullins. L'inscription se traduit ainsi : « En l'an du Seigneur 1371 fut fait cet ouvrage au commandement et en l'honneur de Charles V roi de France en la 35^e année de son âge et de son règne la 8^e, et Jean de Bruges peintre du roi l'a fait. »



FIG. 9. — ANONYME. — DAME AU FAUCON.
(Musée du Louvre.) Dessin aquarellé.

2. SEPT PIÈCES DE TAPISSERIE FORMANT SOIXANTE-DIX-NEUF TABLEAUX DE L'HISTOIRE DE L'APOCALYPSE en deux registres, et à l'entrée de chacune une figure de toute la hauteur. H. de cinq pièces 4 m. 50, de deux 1 m. 75, larg. 2 m. 50. Neuf tableaux sont à demi détruits, le reste jadis dépecé a été recousu. Musée de l'Évêché d'Angers. Exposition des Primitifs français, 1904, 4 pièces, n° 259.

L'ouvrage est celui que les textes ci-dessus mentionnent. Le manuscrit désigné comme prêté par le roi pour faire la tapisserie (latin 402 du Cabinet de Paris) ne laisse aucun moyen de croire qu'on l'ait emprunté pour le copier (les figures étant différentes), mais seulement pour les sujets. Prévenu de l'idée qu'il fallait que l'ouvrage eût été copié quelque part, feu M. Delisle s'est avisé d'en chercher les modèles dans un manuscrit de la Bibliothèque de Cambrai, qu'aucun texte ne désigne, et qui ne les fournit pas davantage, maintenant dans son *Apocalypse au XIII^e siècle*, la

thèse d'un emprunt, que les figures publiées par lui-même démentent. Cet inexplicable contresens est réfuté par Mme Jeanne Maquet-Tombu dans les *Mélanges Hulin de Loo* (1931), et par moi-même dans le *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, 1929.

Outre les neuf tableaux ci-dessus dits manquent deux des sept grandes figures, ordonnées (L. L. Lefèvre) à la représentation des patriarches des sept Églises. Date des cinq premières pièces fournies par les comptes : 1377 à 1379.

JEAN DE SAINT-OMER

1361. Jean de Saint-Omer occupé pendant plus de six mois à décorer avec ses aides le château de Schoonhoven, en Hollande¹.

Résumé par Wauters,



FIG. 10. — ANONYME. — RICHARD II, ROI D'ANGLE

*Bulletin de l'Académie
de Belgique*, 1885, I, 351.

1371-1372. COMP-
TE DES OBSÈQUES DE
JEANNE D'ÉVREUX².
A maître Jean de
Saint-Omer peintre
demeurant à Paris
(somme ordonnée)
pour... avoir peint
trois images... au
chevet de la sépulture
de ladite dame³ en
l'église des Corde-
liers⁴ de Paris, c'est
assavoir de Saint
Jean l'Evangéliste,
de Saint Louis de
Marseille et d'une
reine à genoux.

Pub. par Prost,
Gazette des Beaux-Arts,
an. 1887.

1. Apparemment pour
Albert de Bavière, comte
de Hollande et de Hai-
naut.

2. Veuve de Charles le
Bel, qui ne mourut à
Paris qu'en 1371, le 4
mars, quarante-deux ans
après ce prince.

3. Seulement de son
cœur.

4. Situés rue de l'Eco-
le-de-Médecine actuelle :
le musée Dupuytren en
est le reste. Le tombeau
périt dans l'incendie qui
consuma l'église en 1580.

Après Jean
de Bruges, ce
peintre fournit
un second exem-
ple d'artistes des
Pays-Bas alors
employés par la
cour de France à
Paris même.

ANONYMES AUTEURS DE GRANDS OUVRAGES

(Dans la galerie) qu'acheva Charles V dans l'appartement de la reine à l'hôtel Saint-Paul¹... depuis le lambris jusqu'à la voûte, était représentée, sur un fond vert et dessus une longue terrasse qui régnait tout autour, une grande forêt pleine d'arbres (à fruits) et d'arbrisseaux... entremêlés de... toutes sortes... de fleurs. Des enfants répandus en plusieurs endroits... y cueillaient des fleurs et mangeaient des fruits. Les autres (arbres) poussaient leurs branches jusque dans la voûte pour figurer le ciel et le jour.

(Par ordre du même prince, au même lieu) une petite allée par où passait la reine pour venir à son oratoire de l'église Saint-Paul². De côté et d'autre quantité d'anges tendaient une courtine (rideau) des livrées (armes) du roi... D'un ciel d'azur... descendait une légion d'anges... jouant des instruments.

(Au même lieu) la grande chapelle tenait à une belle salle appelée la salle de Théséus, à cause des faits de Thésée qu'un peintre du temps y avait représentés.

Sauval, *Antiquités de Paris*, II, 280, 276.

1. Maison de plaisance du roi, sise au quartier Saint-Paul, entre la rue Saint-Antoine et la rivière.

2. Dont l'hôtel et le quartier prenaient le nom, aujourd'hui démolie.

Rien que l'absence d'un nom d'artiste joint à ces grands ouvrages de l'hôtel



FIG. 11. — ARMES ET DEVISE DE RICHARD II D'ANGLETERRE. (Galerie nationale de Londres.)

Saint-Paul, ne saurait ex-
 rence de la critique à
 douter de leur im-
 blement de leur
 sidérables que
 dreuil et de
 tois, qui les
 cédés, c'était
 l'histoire)
 de cette é
 voyaient le
 ris. La scien
 un grand
 on en saura
 soit Flamands,
 française. Joint
 de tableaux dis
 d'Orléans et de Co
 series de Jean de
 au second chapitre de cette
 manque à ses débuts,
 la cour de France, et l'es
 s'y ébauche en peinture
 gne de Charles VI en
 avant de la voir s'abimer dans la révolution et dans la guerre.

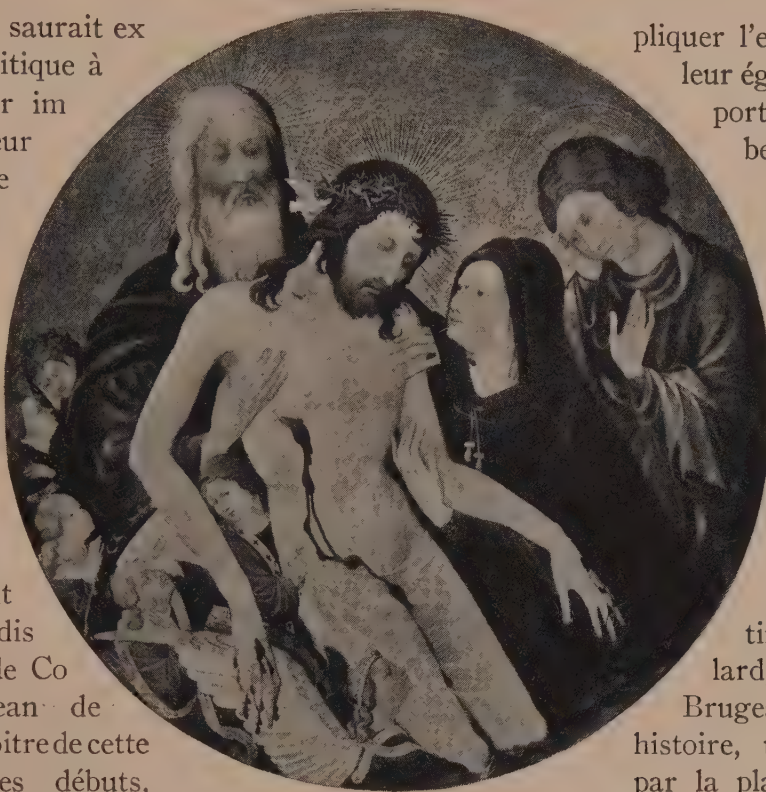


FIG. 12. — ANONYME. — LA TRINITÉ.
 (Musée du Louvre.)

Phot. Braun.

pliquer l'espèce d'indiffé-
 leur égard. On ne peut
 portance et proba-
 beauté. Plus con-
 ceux du Vau-
 l'hôtel d'Ar-
 avaient pré-
 (au su de
 les premiers
 tendue qui
 jour à Pa-
 ce aura fait
 pas quand
 les auteurs,
 soit de nation
 aux mentions
 tincts de Jean
 lard, et aux tapis-
 Bruges, ils donnent
 histoire, un intérêt qui
 par la place qu'y prend
 pièce de renaissance qui
 pour notre pays. Le ré-
 marque la dernière étape,

OUVRAGES ANONYMES

I. LE CRUCIFIEMENT, ENTRE LES PORTRAITS A GENOUX DU ROI CHARLES V ET DE LA REINE JEANNE DE BOURBON, surmontés de l'Eglise et de la Synagogue. Du côté du roi, en outre, le *Baiser de Judas*, la *Flagellation*, le *Portement de Croix*; du côté de la reine, la *Mise au tombeau*, la *Descente aux Limbes*, le *Noli me tangere*, dans autant d'arceaux gothiques. H. 0 m. 78; L. 2 m. 86. Grisaille sur soie. Louvre, dessins, n° 1432 bis. Cathédrale de Narbonne. Coll. de Jules Boilly. Exposition des Primitifs français, 1904, n° 3.

Le style est celui de l'école des Pays-Bas (Jean de Bruges, Jacquemart de Hesdin), peut-être pratiqué par un Français, en tout cas suivant le système français de la grisaille sur soie, propre à nos inventaires de chapelles quotidiennes ou ornements de messe complets, dont cette pièce fit partie comme parement d'autel, et dont nous reste comme autre témoignage l'ouvrage décrit ci-après.

2. MITRE PEINTE D'UN ENSEVELISSEMENT ET D'UNE RÉSURRECTION, avec les douze Apôtres à mi-corps en bordure. Grisaille sur soie. Musée de Cluny, salle 29. Exposition des Primitifs français, 1904, n° 2. Provient de l'Hôtel des Archives.

Même époque que le précédent numéro, que le portrait du roi et de la reine placent entre 1364 et 1377, que celle-ci mourut.

3. LA TRINITÉ, LA VIERGE ET SAINT JEAN. Bois, rond : 64 cm. Fond d'or. Les armes de Bourgogne au dos. Louvre, n° 996. De M. Pujol de Toulouse, 1864. Exposition des Primitifs français, 1904, n° 15.

4. Le CRUCIFIX entre deux scènes de la VIE DE SAINT GEORGES : le Saint vainqueur du dragon et sa Décollation. Bois : H. 1 m. 60; L. 2 m. 10. Louvre, n° 998. Vente Bartholomey, 15 décembre 1849. Coll. Maciet. Provient de la Chartreuse de Champmol.

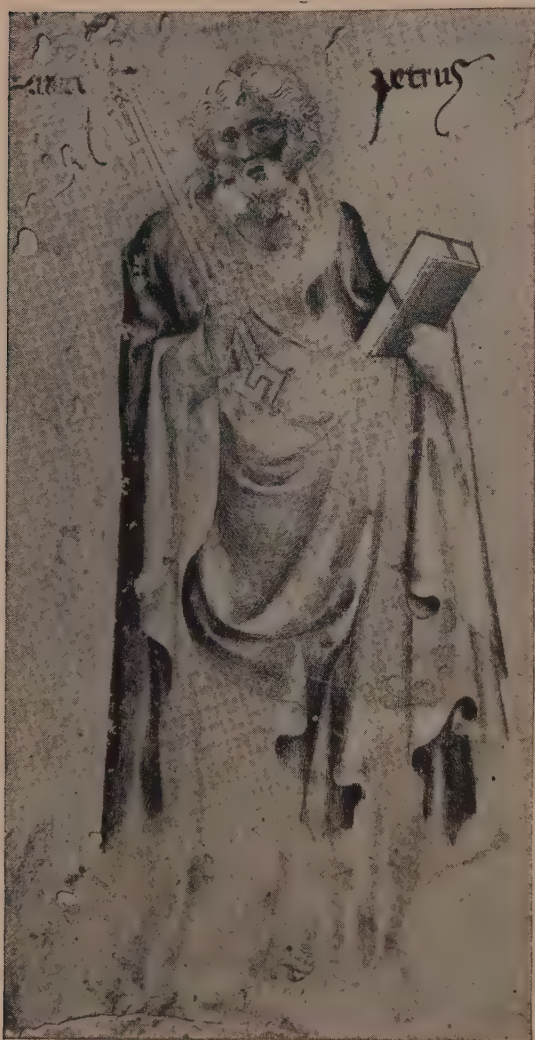


FIG. 13. — ANONYME. — SAINT PIERRE.
Dessin aquarellé. — (Musée du Louvre.)

5. LE DUC D'ANJOU LOUIS II, ROI DE SICILE. H. 200 mm.; L. 772 mm. Aquarelle sur papier. Cabinet des Estampes de Paris. Anciennement à Ballesdens. Coll. Gaignières. Légué par Miller.

Le modèle est reconnu par Bouchot sur une réplique en miniature du manuscrit latin 1156 a, du Cabinet des Manuscrits de Paris. L'âge du prince marque les environs de 1420.

COPIES

6. PHILIPPE LE HARDI, DUC DE BOURGOGNE, de profil à gauche. Bois : H. 42 cm.; L. 30 cm. Lettre : *Philippe le hardi fix du roy Jean*. Musée de Versailles, Cat. Soulié, n° 4.001.

L'original perdu, assurément peint au temps du prince, venait d'après le même crayon original qui a servi à le peindre en petit aux Grandes Heures du duc de Berri (Cabinet des Manuscrits de Paris) en compagnie de ce prince accueilli par saint Pierre au Paradis. Copie du xvi^e siècle.

7. JEAN SANS PEUR, DUC DE BOURGOGNE, de profil à gauche, nu-tête et les mains jointes. Bois : H. 42 cm.; L. 30 cm. Lettre : *Jean duc de Bourgogne occis à Montereau*. Rajouté : 1419. Musée de Versailles, Cat. Soulié, 4005.

L'original datait du temps du prince, répandu comme le précédent en quantité d'autres copies, entre autres à Chantilly, n° 103. Copie du xvi^e siècle.

8. HALTE DE CHASSE DE JEAN SANS PEUR, trente-cinq personnes de cour, une collation servie, le duc assis tenant un faucon sur le poing; la duchesse à distance entre ses familiers; servants de table, fauconniers, joueurs d'instruments, le fou du prince. Bois : H. 1 m. 61; L. 1 m. 18. Musée de Versailles, nouv. acquisitions.

Tous vêtements blancs, non par un parti pris de grisaille, car le fou est en couleur, mais assurément par étiquette de cour. Une bannière de trompette est aux armes du prince, de France écartelé de Bourgogne, Flandre et Brabant. Le visage du duc procède du même crayon que le portrait ci-dessous. Le fou, copié apparemment sur l'original de ce tableau, est au recueil d'Arras, n° 284, avec cette mention erronée quant à la personne du prince : *Sot du bon duc Philippe de Bourgogne*.

Copie du xvi^e siècle. Une du xvii^e provenant de Gaignières, autrefois au même musée, Cat. Soulié, 4021, a été portée à Azay-le-Rideau.

GOUACHE ET DESSIN

9. PORTRAIT DE JEAN SANS PEUR de trois quarts à droite et couvert d'un bonnet. H. 222 mm.; L. 183 mm. Sur parchemin, dans un cadre de relief feint. Lettre : *Johannes Valesius Ph. f. intrepidus dux Burg. XXVII com. Fland. An. Dni inaug. 1405 obiit 1419 imp. 15 aetat. 48. Autograph. ex musaeo D. praes. Van Esten. Cab. des Estampes de Paris. Recueil de Gaignières. Ob. 10 fol. 26.*



FIG. 14. — ANONYME. — SAINT THOMAS.
Dessin aquarellé. — (Musée du Louvre.)

Copie du XVII^e siècle. La lettre se traduit ainsi : « Jean de Valois, fils de Philippe, sans peur, duc de Bourgogne, 27^e comte de Flandre en 1405, mort en 1419, de son règne l'année 15^e, de son âge la 48^e. Original tiré du Cabinet de M. le président Van Esten. » Le terme *original*, dans l'usage de Gaignières, signifie un tableau du temps, qui a pu n'être qu'une copie de l'ouvrage commandé par le roi à son peintre, dont elle atteste l'existence. Autres copies au Musée des Arts Décoratifs, et à l'Exposition des Primitifs français, 1904, n° 347, sous le nom controuvé de duc d'Orléans.

IO. PORTRAIT DE LOUIS, FILS DE CHARLES VI, duc de Touraine, puis dauphin, profil à gauche. H. 410 mm.; L. 280 mm. Pierre noire sur papier. Lettre : *Jehan dauphin de France premier mary de Jacquelyne de Bavière comtesse de Haynault*. Bibliothèque d'Arras, Recueil Leboucq, n° 31.

Au contraire de la plupart des figures de cette époque contenues dans ce recueil, qui trahissent comme original des monuments de sculpture ou des vitraux,

PEINTURE DANS LES LIMITES DE LA FRANCE ACTUELLE

Dates initiales connues	NOM DU MAÎTRE	LIEU D'ORIGINE				
		FRANCE	PAYS-BAS	ITALIE	BOURGOGNE	PROVENCE
1319	Pierre de Bruxelles.....	Orléans	Bruxelles			
1339	Simon Memmi.....			Sienna		
1343	Mathieu Giovanetti.....			Sienna		
1344	Jean Nucci.....			Sienna		
1347	L. et Fr. Memmi.....			Sienna		
1335	Jean Duccio.....			Sienna		
inc.	Pierre de Sienna.....			Sienna		
inc.	Paul de Sienna.....			Sienna		
1347	Mignami.....			Sienna		
1347	Pellegrin.....			<i>Incertain</i>		
1334	Girard d'Orléans.....					
1349	Jean Coste.....					
1373	Jean d'Arbois.....				Arbois	
1361	Jean de Beaumetz.....		Beaumetz			
1397	Malouel.....		Gueldre			
1415	Bellechose.....		Brabant			
1381	Brouderlam.....		Ypres			
1365	M ^e Mathieu.....	Orléans Orléans Laon		<i>Incertain</i>		
ap. 1360	Orcagna.....			Florence		
1377	Hertsnabel.....					
1395	Fouquier.....					
1415	Bertrand.....					
1364	Jean d'Orléans.....					
1409	François d'Orléans.....					
1376	Colard de Laon.....					
1371	Jean Bandol.....		Bruges			
1371	Jean de Saint-Omer.....		Saint-Omer			
TOTAL.....	27	4	7	10	1	2

celle-ci émane évidemment d'un tableau peint, dont il ne reste que ce témoignage. Le prince mourut à dix-huit ans, âge apparent du portrait, en 1416.

OUVRAGES AJOUTÉS POUR LE STYLE

II. RICHARD II ROI D'ANGLETERRE, ACCOMPAGNÉ DE SAINT JEAN ET DES SAINTS EDOUARD ET EDMOND. LA VIERGE ENTOURÉE D'ANGES. Au revers, les armes d'Angleterre et une licorne devise du prince. Diptyque. H. 47 cm.; L. 30 cm. 1/2. Fond d'or. Galerie Nationale de Londres. Coll. du comte d'Arundel, puis des Lords Pembroke, qui le conservaient à Wilton House. Exposition des rois et reines d'Angleterre, Londres, 1901.

Le style est celui de l'école des Pays-Bas. Dans un article des *Mélanges Hulin* (1931), M. Martin Conway propose d'y reconnaître l'œuvre d'un maître Pierre, pré-

PHILIPPE VI DE VALOIS A CHARLES VI.

		LIEU D'EXERCICE					Nombre d'ouvrages d'attribution certaine	
ALLEMAGNE							Main flamande	Main italienne
		France		Provence Provence Provence Provence Provence Provence Provence Montpellier Montpellier	et Pays-Bas	et Italie		2 3
	<i>Incertain</i> <i>Incertain</i>	France France	Bourgogne Bourgogne Bourgogne Bourgogne Bourgogne	Provence Provence Provence Provence Provence	et Pays-Bas	et Italie	1 1	
Huningue		France France France France France			et Pays-Bas		2	
1	2	8	5	14	3	2	4	5

sumé anglais, qui peignit, sous le dais de plusieurs sépultures royales à Westminster, des figures, où ne s'accuse malheureusement qu'une main vulgaire, incapable d'aussi belles peintures. Gravé par Hollar. Peint sans doute dans le temps du couronnement du prince, soit en 1377.

12. CHAPELLE DU CHATEAU DE FÉNIS, près d'Aoste. Sur l'autel, le *Crucifiement* (ruiné), la *Vierge de Miséricorde*, et trois figures au-dessus. Sur les murs, *Saint Pierre*, *Saint André*, les deux *Saints Jean*, *Saint Michel*, etc., en tout dix-neuf figures sous des médaillons. Peinture à fresque. A la maison de Challant, qui possédait le château revient la commande de ces peintures, apparemment faites vers 1380.

13 à 16. QUATRE FIGURES D'APÔTRES en quatre pièces. H. 191 mm.; L. 129 mm. Grisaille teintée sur parchemin. Lettre : *Sanctus Petrus, frater Andreae et Jacobi M... Sanctus Thomas. Sanctus Jacobus major de Galicia frater sancti Joh... ev... Sanctus Bar(tolome)us*. Cab. des dessins du Louvre, inv. 09833. Coll. Baldinucci. Exposition des Primitifs français, 1904, n° 340.

Ouvrages donnés jadis à l'école italienne. La manière de Beauneveu s'y révèle.

17. FIGURE DE FEMME ASSISE, faucon et chien, habit de cour. H. 175 mm.; L. 133 mm. Plume et couleur, sur parchemin. Louvre, 20.692. Cat. Reiset, écoles étrangères, 635.

Ces quatre articles, étrangers aux limites fixées à cette histoire, puisque les deux premiers en sortent effectivement, et qu'aucune circonstance n'y fait entrer les autres, n'en étaient pas moins requis pour achever le tableau de l'art pratiqué aux Pays-Bas : leur importance ou leur mérite leur y donnant le même rang qu'au retable de Champmol.

Louis DIMIER.

LES SYNAGOGUES EN BOIS

DU XVII^e ET DU XVIII^e SIÈCLE

EN POLOGNE



FIG. 1. — SYNAGOGUE DE PRZEMYŚL (XVIII^e siècle).
Ornements de Thora.

Lorsqu'on se promène à travers les ruelles d'une de ces petites villes de Pologne où les Juifs vivent fidèles à des traditions séculaires, on se trouve arrêté et comme fasciné par des constructions d'une étrange originalité : ce sont les synagogues, remarquables monuments en bois, remontant au XVII^e ou au XVIII^e siècle. On distingue deux types parmi elles : celles qui sont maçonnées en briques, celles qui sont construites entièrement en bois.

Les synagogues maçonnées s'élevaient souvent *extra muros*, au delà de l'enceinte de la cité, et présentaient parfois l'aspect d'un véritable château-fort. Au cours des interminables guerres qui opposaient les Polonais aux Cosaques et aux Turcs, ces synagogues fortifiées étaient de véritables bastions d'où l'on repoussait le premier assaut de l'ennemi

sur les villes de la frontière. Leurs ruines puissantes nous impressionnent encore aujourd'hui. Mais c'est incontestablement dans les synagogues en bois qu'il faut recher-

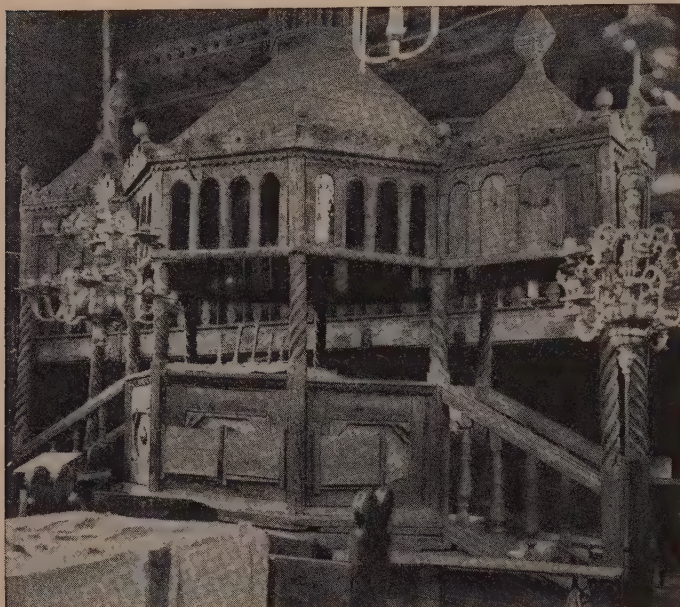


FIG. 2. — SYNAGOGUE DE ZABLUDOW. (Bialostock, XVIII^e siècle.)
Intérieur et bima.

cher les caractères propres à l'architecture religieuse juive en Pologne; ce sont elles qui lui confèrent son originalité artistique.

On ne saurait trop déplorer la disparition progressive, irréversible, de ces magnifiques monuments de l'art religieux juif. Peut-être dans quelques décades n'en restera-t-il plus trace. Les causes de cette disparition sont diverses. Ainsi, en Ukraine, où de magnifiques synagogues en bois s'élevaient jadis par centaines, presque toutes ont été détruites au cours des atroces massacres auxquels se livrèrent les hordes cosaques du hetman Bogdan Chmielnicki, vers le milieu

du XVII^e siècle, et par ses glorieux héritiers du XVIII^e et du XX^e siècle. Par bonheur, plusieurs synagogues en bois ont été conservées en Pologne, et sont aujourd'hui encore en parfait état. En effet, la misère chronique qui sévit parmi les communautés juives, l'impossibilité matérielle de construire de nouvelles synagogues en pierre obligent les fidèles à conserver de vieilles synagogues et à veiller jalousement à leur entretien. L'abondance des forêts en Pologne n'a d'ailleurs pas peu contribué à encourager la construction en bois.

Pendant la guerre, plusieurs de ces synagogues polonaises en bois ont disparu, notamment celles de Jedwabno, de Jeziory, de Sniadow, de Wysoki Mazowieck, etc... Les incendies, si fréquents dans les petites villes de Pologne, achèvent l'œuvre de destruction de ces monuments du passé juif. Il faut ajouter que la population juive, dans son ensemble, reste indifférente à leur sort.

Toutefois, le cercle de Bialostok fait exception. On y trouve encore de nombreuses synagogues en bois. Celles de Wolpa, de Zabłudow, de Grodno, de Suchowola, de Pieski, de Janow, de Sidra, de Lunna Wola, etc., sont particulièrement belles.

Pour tous ceux qui s'intéressent passionnément à l'architecture d'autrefois, ces synagogues ont une importance historique et artistique considérable. Maint problème touchant ces constructions reste à éclaircir.

L'architecture des synagogues de bois s'inspire incontestablement de la construc-

tion en bois ukrainienne et polonaise. En effet, plusieurs synagogues en bois évoquent très nettement les églises en bois d'Ukraine ou de Pologne. Une étude comparée s'impose ici et s'avère instructive. D'autres synagogues encore ressemblent aux petites maisons des seigneurs polonais de jadis : ainsi, par exemple, la remarquable synagogue en bois de Przedborz, dont nous reproduisons une photographie. La synagogue de Gombin, avec ses petites coupoles, rappelle un peu une *cerkiew* ukrainienne, mais c'est une exception.

En général, les constructeurs juifs des synagogues prennent soin de différencier nettement leur œuvre des églises chrétiennes. Ils évitent par exemple de placer au-dessus du corps du bâtiment ces petites coupoles, ces tours, ces toits pyramidaux que nous retrouvons le plus souvent dans les *cerkiew* ukrainiennes. Quelques synagogues ressemblent, de façon lointaine à vrai dire, aux pagodes chinoises, parenté qui suscite les hypothèses les plus curieuses.

Or, cette ressemblance avec l'architecture chinoise n'est pas une particularité caractéristique des synagogues juives : certaines *cerkiew* présentent un aspect identique. Nous sommes donc portés à croire qu'il s'agit, en l'occurrence, d'une coïncidence accidentelle ; selon cette hypothèse, les constructeurs des *cerkiew* et des synagogues



FIG. 3. — SYNAGOGUE DE ZABŁUDÓW (XVIII^e siècle).

désiraient leur donner une hauteur imposante, et y arrivaient très simplement en multipliant les toits, fort savamment d'ailleurs.

Cependant, on pourrait être tenté de définir un mode de filiation historique entre la construction religieuse slave et l'architecture chinoise. Il est certain qu'il ne faut pas remonter très loin dans l'histoire pour retrouver les peuples slaves en relations avec les Arméniens, les Iraniens, les Hindous et les anciens Turcs. Ces derniers, (comme les Iraniens), entretenaient, dès avant l'an mil, un commerce d'art très actif avec les Chinois, dont les artisans furent même appelés à construire pour les khans turcs. Or, nul n'ignore que, dans l'art populaire, les formes traditionnelles se perpétuent pendant des siècles.

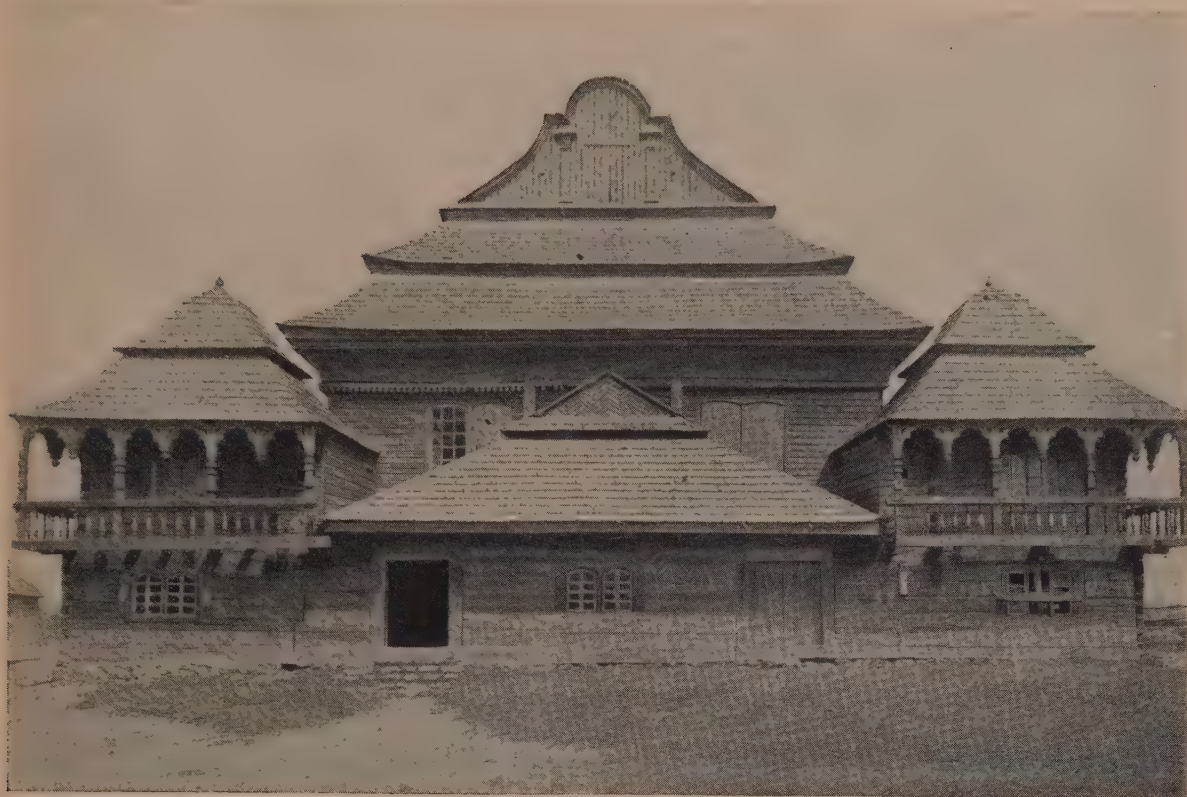
Les synagogues en bois comprennent habituellement une vaste enceinte à deux étages, soit carrée, soit rectangulaire. Seuls les hommes pénètrent dans l'enceinte. La synagogue est souvent agrandie par des dépendances plus basses. Notons en passant que le plan carré est la base fondamentale de la construction en bois chez les peuples nordiques, et cela dès les temps les plus anciens. C'est la thèse de M. Joseph Strzygowski, à laquelle se rallient également MM. Igor Grabar et Gornostajew. Ces derniers ont justement remarqué que l'église slave en bois, dans sa forme primitive et modeste, semble issue de l'isba paysanne, tandis que sous ses aspects les plus somptueux, elle s'apparente aux châteaux seigneuriaux en bois.

On pénètre dans le vestibule de la synagogue par une porte située au milieu de

la façade principale. Du vestibule on descend par une autre porte dans la nef, car le plancher de celle-ci est plus bas que celui du vestibule. Les murs sont construits en blocs de bois superposés horizontalement. Mais on trouve des synagogues où les poutres sont placées verticalement. Au point de vue de la construction pure, les synagogues en bois se distinguent par une « franchise » certaine, c'est-à-dire que poteaux et contreforts sont souvent apparents dans la façade. Leur décoration incline dans le sens oriental. La nef est surmontée d'un immense toit à bardeaux, aux combles brisés soutenus par une corniche fortement saillante, protégeant ainsi les parois contre l'humidité. Soulignons par ailleurs qu'en Ukraine



FIG. 4. — SYNAGOGUE DE WOLPA (XVII^e siècle).
Vue latérale.

FIG. 5. — SYNAGOGUE DE WOLPA (XVII^e siècle). Façade.

comme en Russie on rencontre souvent, dans les constructions en bois, le toit à bardeaux. Comme le fait fort judicieusement observer l'architecte polonais Szymon Zajczyk, dans son excellente étude sur les synagogues en bois, ce toit en pente rapide couvre généralement la magnifique coupole de la nef et protège ainsi fort efficacement le bâtiment contre les condensations atmosphériques, les eaux pluviales, tout en contribuant à rehausser l'aspect monumental de l'édifice. De notre côté, nous ferons observer que c'est là justement l'esprit de l'art populaire authentique, où le beau et l'utile sont inséparables.

Dans une de nos illustrations, on voit la nef de la synagogue de Przedborz, avec une *bima* (estrade) magnifique, surmontée par une voûte en berceau qui ressemble d'une manière frappante à un tonneau cassé en deux. A notre avis, c'est bien d'un tonneau que se sont inspirés les constructeurs de cette voûte, construite en planches soudées entre elles avec une maîtrise extraordinaire et protégées par une chaîne. Cette voûte s'intègre dans les murs d'une façon extrêmement compliquée et savante. La clé de voûte est polychrome.

Les voûtes des synagogues en bois sont souvent ornées, à leur limite inférieure, d'une frise composée d'une multitude de planchettes jointes avec un art infini.



FIG. 6. — SYNAGOGUE DE WARKA
(Varsovie, début du XIX^e siècle.)

et le pupitre de l'officiant, le *hazan*. Ces dépendances étaient autrefois couvertes de petits toits à combles brisés, de caractère fort ancien. Les dépendances des synagogues au XVIII^e siècle ont déjà des toits à combles ininterrompus.

On constate en général que, depuis le XVIII^e siècle, le mode de construction des synagogues en bois polonaises s'est beaucoup modifié. Souvent, à l'édifice principal s'ajoutent deux pavillons plus bas que la partie principale, plus hauts toutefois que les dépendances. Les constructeurs juifs ont admirablement su relier ces pavillons avec la partie principale de l'édifice, ainsi d'ailleurs que les petits toits avec le grand toit qui recouvre la nef. C'est dans ces pavillons que siège souvent le conseil de la synagogue, parfois le conseil de toute la communauté. L'ensemble est réellement monumental, d'une beauté qui rappelle les plus magnifiques églises du Nord de la Russie.

Ces splendides édifices, d'une simplicité si émouvante, pleins d'harmonie et de grâce, véritables sanctuaires répondant admirablement à l'âme du peuple qui vient y prier, sont l'œuvre de constructeurs et de charpentiers juifs. Ceux-ci n'ont été d'aucune académie, n'ont fréquenté aucune école. Spontanément doués pour l'architecture ils se sont contentés de puiser à deux sources libres : l'intuition et l'ambiance. Aujourd'hui les noms de quelques-uns de ces constructeurs nous sont connus, mais la plupart restent glorieusement anonymes.

Sur trois côtés, la vaste nef est prolongée par d'étroites dépendances, dont une ou deux sont réservées aux femmes, qui doivent, d'après la loi israélite, être séparées des hommes au cours des cérémonies religieuses. Une des dépendances forme vestibule. Sur le côté est de la nef se trouve l'Arche Sainte, *Aron hakodesch*,



FIG. 7. — SYNAGOGUE DE GOMBIN.
(Białostock, XVIII^e-XIX^e siècle.)

La décoration intérieure de ces synagogues n'est pas moins intéressante. En premier lieu c'est la coupole de la nef qui attire et retient notre attention.

Il existe différents types de coupoles. Dans les belles synagogues de Zabłudow et de Przedborz, qui remontent probablement au XVIII^e siècle, la vaste nef réservée aux hommes est surmontée d'une voûte de bois, en berceau. M. Szymon Zajczyk considère que la voûte en berceau est en contradiction avec la conception ramassée du plan carré de la salle. Il ajoute qu'on rencontre assez rarement ce type de voûte dans les synagogues. Bien que ce jeune savant nous ait déjà donné mainte preuve de sa pénétration, il nous semble qu'il fait erreur sur ce point. La voûte de bois en berceau est souvent appliquée, avec le plus grand bonheur, dans les synagogues et dans les églises slaves, qu'elles soient carrées ou restangulaires bien qu'elle corresponde en effet le mieux à l'enceinte de plan rectangulaire. Nous croyons, quant à nous, que, dans ce domaine, les constructeurs-charpentiers, guidés par leur seul instinct, n'avaient rien à apprendre des constructeurs en pierre.

La coupole, établie sur un plan carré, comporte un tambour composé de balustres disposés sur différentes hauteurs qui la divisent en plusieurs parties contiguës. Ainsi, la magnifique coupole de la synagogue de Wolpa comprend cinq parties. Il existe même des coupoles qui en ont neuf.

Nous croyons qu'il ne faut pas identifier la coupole des synagogues en bois avec celle des églises maçonnées, soumises à d'autres lois. Il nous paraît d'ailleurs erroné de trop assimiler certaines parties des édifices en bois avec les parties analogues de constructions maçonnées, telles que la coupole et la voûte. Les architectes recherchent communément dans



FIG. 8. — SYNAGOGUE DE PRZEDBORZ (XVIII^e siècle).
Façade.

la construction en bois des emprunts à la construction maçonnée, tandis qu'en réalité ces emprunts sont insignifiants. Depuis les temps les plus reculés la construction en bois se développe indépendamment de la construction maçonnée, obéissant à ses propres lois de pesanteur, de stabilité, de conservation, qui décou-



FIG. 9. — SYNAGOGUE DE PRZEDBORZ (XVIII^e siècle).
Côté est.



FIG. 10. — SYNAGOGUE DE GOMBIN (XVIII^e siècle).
Aron hakodesch.

lent de la matière même du bois dans sa fonction constructive. La construction en bois est essentiellement logique et rationnelle, d'une unité ferme et absolue. Toutes les particularités, les modifications que l'on peut constater s'expliquent logiquement.

En général, la coupole est soutenue par quatre colonnes dans le milieu de la salle. D'après M. Joseph Strzygowski, c'est là le mode de construction des temples slaves les plus anciens. C'est entre ces colonnes que s'élève toujours la *bima* (où l'on fait la lecture des livres de la Loi, Pentateuque), surmontée d'un splendide baldaquin en bois, souvent sculpté avec art. Nous reproduisons les *bimas* de Zabłudow et de Przedborz. Le plan carré de la grande salle est exigé par la loi juive. Il en résulte, d'après M. Zajczyk, la suprématie de la *bima* sur l'autel qui, dans

la synagogue, n'a pas du tout la même importance que dans l'église et sert principalement à abriter la *Torah* (Livre de la Loi). Nous nous permettons de contester le bien fondé de cette thèse. En effet, l'*Aron hakodesch*, avec la *Torah*, se trouve, comme d'ailleurs le pupitre de l'officiant, du côté *oriental* de la synagogue, qui, dans les rites juifs, *est sacré*. C'est toujours les yeux tournés vers l'Orient que se prononcent les prières. Et c'est justement à la décoration du côté oriental et de la *bima* que se sont particulièrement attachés les artisans décorateurs.

Les églises et les synagogues en bois avec leurs décorations intérieures, sont l'expression la plus pure du génie de l'art populaire religieux. Cet art a traversé, au XVII^e siècle, une crise dont il n'a jamais su se rétablir. En Europe orientale, l'artisan subit la pression de l'Eglise et de l'aristocratie, qui lui imposent les formes

italiennes et l'obligent à abandonner les traditions de son art primitif, mais essentiellement personnel. A cette règle générale l'artisan juif n'échappe pas, bien qu'il soit resté plus longtemps fidèle aux formes anciennes. Il finit cependant par céder à l'influence ambiante et par adopter les formes acceptées dans la haute société. Nous voyons donc, au ^{xvii}^e siècle, le baroque en honneur dans la décoration intérieure des synagogues en bois. Une certaine somptuosité décorative, l'opulence ornementale propres au style baroque n'allaient pas sans attirer ceux qui voulaient relever le faste des cérémonies religieuses juives. Il faut ajouter cependant, en toute vérité, que l'artisan juif se soucie en général fort peu de la pureté du style. Ainsi, on peut trouver dans la même synagogue des réminiscences des styles roman, gothique, renaissant, baroque, le tout mêlé d'éléments orientaux.

L'*Aron hakodesch* (arche sainte) est placé traditionnellement contre le mur oriental, entre les deux fenêtres.

Tout comme le baldaquin de la *bima* et l'arche sainte, le pupitre de l'officiant



FIG. 11. — SYNAGOGUE DE GRODNO (XVII^e siècle).



FIG. 12. — SYNAGOGUE DE PRZEDBORZ (XVIII^e siècle).
Peinture murale.

férés de cette peinture sont les instruments musicaux, probablement ceux que l'on entendait au Grand Temple à Sion; les douze signes du Zodiaque — le Bélier, le Lion, les Poissons, les Gémeaux, le Scorpion, le Taureau, etc... — la *menorah* — le chandelier à sept branches —; des constructions imaginaires — des visions d'une Jérusalem de rêve —; des entrelacs, des rinceaux, une faune et flore fantastiques, des griffons opposés, des cerfs bondissants, des ornements géométriques, des palmettes.

Le même mélange de style occidental et oriental se rencontre dans les objets précieux, en argent travaillé et souvent repoussé, qui affirment l'incomparable talent des orfèvres juifs.

L'*Aron hakodesch* est recouvert d'un magnifique rideau, le *Paroheth*, en velours vert, rouge, jaune ou violet, finement brodé; les ornements se mêlent aux

se distingue par une ornementation particulièrement riche: de véritables dentelles de bois, minutieusement exécutées, qui présentent tous les caractères de l'art oriental, bien que les éléments baroques ou renaissants s'y mêlent avec une grâce ingénieuse. Ces ornements rappellent ceux des tombeaux dans les cimetières juifs. La forme allongée, svelte pour ainsi dire, de ces « armoires », spécifiquement différentes des autels chrétiens, atteste d'une façon incontestable le goût personnel de l'artisan juif.

Plusieurs synagogues sont richement décorées de polychromies murales, où le peintre juif populaire a su donner libre cours à son imagination. Les sujets pré-

inscriptions hébraïques. Les broderies sont exécutées en fils d'or ou d'argent par les jeunes filles juives qui se consacrent à ce travail avec un amour infini. Les lustres en cuivre tourné, les réflecteurs en cuivre repoussé achèvent la décoration intérieure et s'harmonisent on ne peut mieux avec l'ensemble. On trouve encore des tentures très curieuses, de belles serrures sur les portes. Rien n'est négligé par ces artisans d'autrefois.

M. Szyszko-Bohusz, dans une belle étude sur les synagogues en bois anciennes en Pologne, s'efforce de rattacher celles-ci à l'art populaire polonais. Mais il est lui-même obligé de reconnaître le talent considérable des artisans juifs, leur esprit d'invention, leur originalité, enfin l'esprit oriental très prononcé qui anime la construction des synagogues en bois. Et il y a déjà un siècle que le savant polonais Zygmunt Gloger relevait la beauté toute particulière des synagogues en bois.

Même dans les synagogues où la façade est chargée de corniches saillantes, d'arcatures sculptées, cette décoration est appliquée avec une discrétion et un tact infinis, pour ne pas troubler la beauté des plans et des proportions.

La noble simplicité, l'extrême logique de ces édifices, leur équilibre, la netteté et l'élégance des volumes et des plans, la précision des rapports entre les masses, témoignent d'un talent sûr, d'une pureté presque classique. Les constructeurs ont travaillé dans une harmonie absolue, en collaboration avec d'autres artisans aussi peu soucieux qu'eux de gloire posthume. C'est pourquoi il n'est que juste, à l'heure où leur œuvre est menacée d'une disparition définitive, de leur rendre un hommage sincère et ému.



FIG. 13. — SYNAGOGUE DE PRZEDBORZ (XVIII^e siècle). Intérieur

En terminant cette brève étude, nous tenons à remercier vivement le directeur du département des Beaux-Arts polonais, M. Wojciechowski, ainsi que les éminents architectes Szysko Bohusz et Szymon Zajczyk. Ils ont réuni sur ce sujet une abondante documentation photographique, dans laquelle ils nous ont permis de puiser pour illustrer le présent article, et en outre les renseignements qu'ils ont consenti à nous fournir nous ont été des plus précieux.

Chil ARONSON.



FIG. 14. — SYNAGOGUE DE PRZĘDBORZ (XVIII^e siècle).
Réflecteur en cuivre repoussé.

LE DÉCOR DU CHATEAU DE LA MÉNAGERIE A VERSAILLES

PARMI les monuments disparus datant des dernières années du règne de Louis XIV, il y en a peu dont la perte soit plus à regretter que le petit Château de la Ménagerie, édifié de 1698 à 1700 pour satisfaire la fantaisie de la jeune duchesse de Bourgogne.

Saint-Simon nous rappelle l'indulgente affection que nourrissait le monarque vieilli pour cette enfant séduisante qui, arrivée à Versailles en 1697, dans sa onzième année, rajeunissait la cour par ses innocents enthousiasmes : « De plus en plus, écrit-il dans son journal, il mettait ses complaisances en la princesse, qui surpassait son âge en art, en soins, en grâces, pour les mériter. »

Déjà, à Versailles, il lui avait assigné l'Appartement de la Reine, rendu vacant par la mort de la Dauphine; en 1699, il devait lui donner l'appartement d'apparat de l'aile droite de Trianon, où elle séjournait avec prédilection. Mais auparavant, il avait pris des dispositions pour créer à son usage un château qui lui fût personnel, et idéalement adapté aux rêves de son enfance. Dangeau rapporte la rapidité miraculeuse avec laquelle on s'ingéniait à satisfaire ses désirs à peine exprimés :

19 mai 1868. — Mme la duchesse de Bourgogne a témoigné au Roi avoir envie d'une Ménagerie. Le Roi a indiqué plusieurs maisons dans le Parc qu'elle ira voir pour choisir celle qui lui plaira le plus, et le Roi veut bien faire la dépense de la faire accommoder comme elle le souhaitera.

23 mai. — Mme la duchesse de Bourgogne avoit visité quelques maisons dans le Parc pour avoir une Ménagerie; on n'en a point trouvé qui lui convienne, et le Roi a pris sa première résolution là-dessus, qui est de lui donner la véritable Ménagerie. On prendra pour faire des jardins

quelques-unes des cours où il y a des bêtes présentement, et on lui accommodera et meublera la maison comme elle le désirera.

25 mai. — Mme la duchesse de Bourgogne... a déjà disposé de tous les logements de la Ménagerie, où le roi va faire travailler incessamment.

Depuis 1663, il y avait eu à la Ménagerie un salon octogonal, avec une grotte au-dessous, formant une sorte de foyer d'où partaient les différentes cours hébergeant des animaux de toute espèce. La vue primitive de Pérelle nous montre qu'il était déjà précédé d'un passage et de deux petits pavillons carrés. Dès lors, ces pavillons

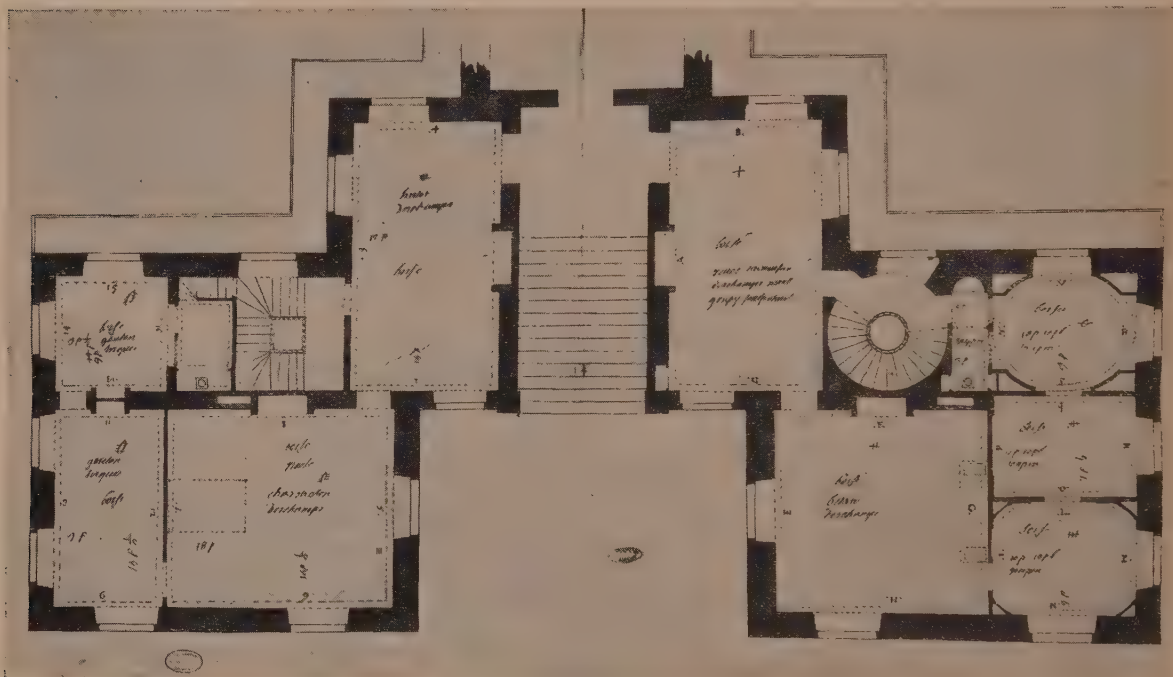


FIG. 1. — CHATEAU DE LA MÉNAGERIE A VERSAILLES. Plan donné par Mansart, le 5 juin 1698.

furent développés de manière à former un petit château de deux étages, avec un gale-tas et des appartements à droite et à gauche.

C'est de la décoration de ce château, détruit pendant la Révolution, que nous allons nous occuper ici. M. de Nolhac semble n'avoir traité que de la première forme de la Ménagerie¹. M. Marquet de Vasselot, dans son admirable étude², a limité sa discussion à la grotte et aux petits pavillons de jardin qui survivent, croyant évidemment que l'aspect intérieur du château ne pouvait être reconstitué. Une série

1. *La création de Versailles*, 1901, notamment p. 42-44, 55, 80, 81. Voir aussi Dussieux, *Le château de Versailles*, t. II, p. 285-289.

2. *Revue de l'histoire de Versailles*, mai 1899, p. 81-96.

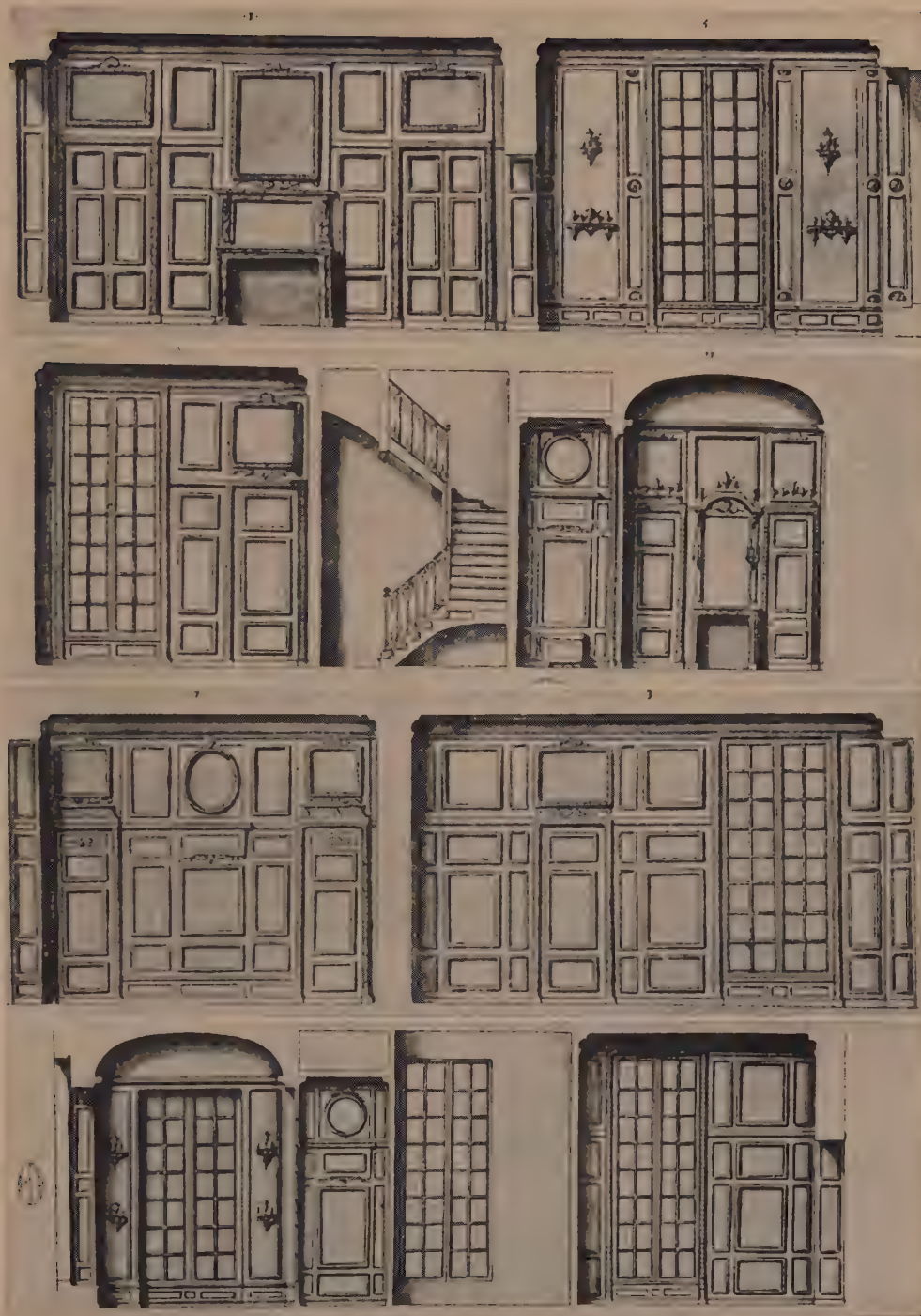


FIG. 2. — APPARTEMENT D'HIVER, AILE GAUCHE. — ANTICHAMBRE ET CHAMBRE. —
ANTICHAMBRE ET PETIT CABINET. — CHAMBRE ET ANTICHAMBRE. — PETIT CABINET ET ANTICHAMBRE.
Dessins de Lassuranc.

de dessins, aux Archives Nationales¹ (fig. 1-10), nous permettent heureusement de ressusciter cet intérieur de façon complète.

Parmi les nombreux plans du château qui sont conservés, l'un (fig. 1)² est d'un intérêt supérieur, parce qu'il nous sert de clef pour les sections ou élévations intérieures, et parce qu'il porte, annotés de la main même du roi, les noms des artisans désignés pour en exécuter les différentes parties. Tout l'intérieur devait être « boisé ». Le plan et d'autres documents nous apprennent que la menuiserie de l'Appartement d'Hiver, dans l'aile gauche, devait être exécutée par Jean de Nelle (Nesle), et celle de l'Appartement d'Été, dans l'aile droite, par Antoine Rivet. Parmi les sculpteurs se trouvaient Goupy, Hulet, Belan, Charmeton, Dugoulon et Taupin



FIG. 3. — APPARTEMENT D'HIVER, AILE GAUCHE. — CHAMBRE ET CABINET DES GLACES.
Dessin de Lassurance.

(selon l'orthographe du plan), tandis que Deschamps et Lisqui devaient exécuter les ouvrages de marbre.

Les dessins des intérieurs eux-mêmes sont du plus haut intérêt, car ils datent de l'époque de transition qui précède l'accession de Mansart aux pleins pouvoirs de surintendant, en 1699, et ils inaugurent une nouvelle campagne d'ouvrages décoratifs. Leur position à cet égard sera définie par le tableau chronologique suivant :

1. O¹ 1805, notamment pièces n^{os} 241 à 249. Ces dossiers, qui ne sont pas enregistrés par M. Marquet de Vasselot parmi les documents subsistant sur la Ménagerie, sont cités en passant par M. de Nolhac, comme offrant des analogies avec la décoration primitive du Cabinet du Roi, à Versailles.

2. O¹ 1805, n^o 232. Au dos de ce plan, on lit : « Plan de ce qui doit se faire à la Ménagerie, donné par M. Mansart, le 5 juin 1698. »

- 1687-88. — Premiers intérieurs de Trianon.
 1691-92. — Appartement du Roi, aile gauche, Trianon.
 1692-93. — Salon ovale, Appartement du Roi, Versailles.
 1698-99. — Château de la Ménagerie.
 1699 (achevé en juillet). — Chambre de la Duchesse de Bourgogne (Cabinet du Couchant), Trianon.
 1699 (mars-juillet). — Appartement de Monseigneur, Meudon.
 1699 (avril-décembre). — Nouvelle décoration de Marly.
 1699 (juillet-octobre). — Appartement de nuit du Duc de Bourgogne, Versailles.
 1700. — Remaniement de l'Appartement du Roi, aile gauche, Trianon.
 1701. — Remaniements à Versailles : Antichambre de l'Œil-de-Bœuf, Chambre du Roi, Cabinet du Roi.
 1702 (avril), 1703 (décembre). — Dernier Appartement du Roi, Trianon.



FIG. 4. — APPARTEMENT D'HIVER, AILE GAUCHE. — PETIT CABINET ET CABINET DES GLACES.
 Dessin de Lassurance.

Dans tous les intérieurs nous trouvons des boiseries conformes, par leur caractère général, à celles de l'appartement de l'aile gauche de Trianon¹, et, comme nous allons voir, dessinées par la même main. Dans la plupart des cas, comme dans les chambres de Trianon, le mur est pourvu d'une imposte à la hauteur des dessus de portes, avec généralement trois rangs de panneaux en dessous, et un autre au-dessus. Ces panneaux, sauf quelques exceptions, sont rectangulaires. La sculpture est confinée aux chambranles et aux encadrements les plus importants, sans envahir les panneaux eux-mêmes, sauf dans certaines frises ou traversines.

1. La plupart des dessins de ceux-ci (O¹ 1884) ont été reproduits par Magnien dans la *Revue de l'histoire de Versailles* (février 1908), et par Deshairs, dans *Le Grand Trianon*. Le dessin d'un lit, qui s'y trouve reproduit, n'est cependant pas relatif à cet appartement, mais à la chambre de la duchesse de Bourgogne à Trianon, 1698.

Les chambres de l'aile gauche (fig. 2-4) sont d'un style plus traditionnel. Là, les panneaux de l'antichambre (faces 1, 2, 3, 4) ne dévient pas le moins du monde de la forme rectangulaire. La cheminée est, en substance, identique à celles de l'appartement royal de 1691, à Trianon : en marbre, avec une attique encadrant un miroir oblong. La chambre (faces 5, 6, 7) présente sur les murs extérieurs des miroirs sur toute sa hauteur, parti adopté également pour le cabinet voisin (faces 9, 12). Contre ces miroirs, il y avait des tasseaux pour y placer des porcelaines, comme dans le Cabinet du Roi de 1684, à Versailles. La Ménagerie devait offrir le dernier exemple dans les bâtiments royaux de cette disposition qui avait connu jusque-là une telle faveur, et qui devait rester longtemps en vogue auprès des princes allemands. Ces

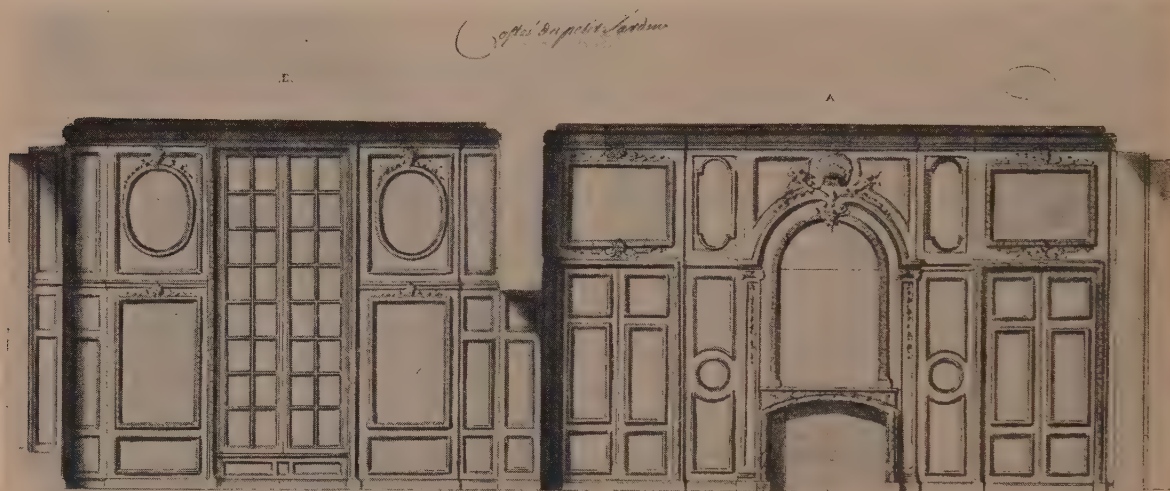


FIG. 5. — APPARTEMENT D'ÉTÉ, AILE DROITE. — CHAMBRE ET ANTICHAMBRE.
Dessin de Lassance.

deux chambres avaient des dessus de portes assez ouvragés, ceux du Cabinet couronnés par un fronton arqué reposant sur des consoles. Le dessin des cheminées de ces chambres fait défaut, mais celui du Petit Cabinet offre un haut miroir étroit, avec un fronton de même nature, à la hauteur de l'imposte.

C'est dans l'aile droite (fig. 5, 6) que nous trouvons les ouvrages les plus riches et les plus avancés, spécialement dans les glaces sur les cheminées. Ici, dans l'antichambre, la tête du miroir forme un arc au-dessus de la ligne de l'imposte qui, elle-même, forme un arc au-dessus, presque jusqu'à la corniche. L'arc et la corniche sont unis par un large couronnement de coquille et de cornes d'abondance. Dans la chambre, la tête semi-circulaire du haut miroir s'élève encore plus haut, supportant un vase et des chérubins qui atteignent la corniche.

Pour apprécier l'importance historique d'un tel parti, adopté plus tard universellement, il faut se représenter sa grande nouveauté en 1698. Avant cette date, nous ne

pouvons en citer qu'un seul exemple exécuté¹. Ce n'est qu'après la Ménagerie, à Meudon, à Marly, à Versailles et à Trianon, que le nouveau parti fut largement adopté.

Le détail des corniches est présenté sur un feuillet séparé, avec la date du 12 septembre 1698 (fig. 9, 10). Parmi les ornements des frises, quelques-uns nous montrent des jeux d'enfants.

On peut suivre la marche de l'exécution du château de la Ménagerie à la fois dans les pages de Dangeau et dans les comptes. Rivet et de Nelle, les menuisiers, furent payés à partir du 20 juillet 1698. Le 28 septembre, on commença, en général, à payer les sculpteurs, qui étaient ceux que nomme le plan. Le 25 septembre, d'après Dangeau :

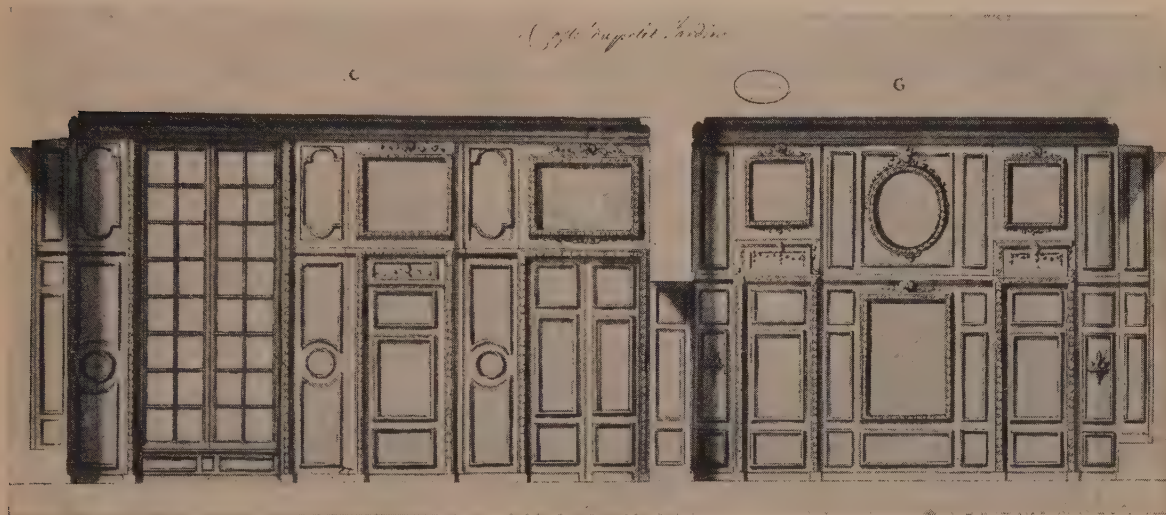


FIG. 6. — APPARTEMENT D'ÉTÉ, AILE DROITE. — ANTICHAMBRE ET CHAMBRE.
Dessin de Lassurance.

Mme la duchesse de Bourgogne alla voir les ouvrages qu'on a faits à la Ménagerie pendant son absence...

Le 1^{er} avril 1699, elle y reçut le roi. Le 16 août, Dangeau écrit :

Mme la duchesse de Bourgogne... alla se promener à la Ménagerie, qu'elle trouva meublée.

Cet ameublement provisoire n'implique pas, cependant, que le château fût considéré comme achevé. Il restait à y ajouter une importante décoration. Dans le registre de Mansart pour Versailles (O¹ 1473), nous trouvons dans un « Mémoire des ouvrages à faire... pendant le voyage à Fontainebleau et le restant de la présente

1. Le cabinet de l'Hôtel de Lorges, à Paris, décrit dans le *Mercurie Galant*, en avril 1695, présente un grand miroir cintré au-dessus de la cheminée. Le tableau du Musée de Versailles : *Le grand Dauphin dans son cabinet*, où l'on voit une glace analogue, représente son cabinet au château de Meudon, et date, par conséquent, de 1699. Cf. les notices de l'auteur dans le *Burlington Magazine* (sous presse) et dans les *Metropolitan Museum Studies*, t. V (1936), pl. 2.



FIG. 7. — DÉCORATION DE PLAFOND, POUR LA MÉNAGERIE. Dessin d'Audran. (Pavillon de Marsan.)

année 1699 », dix articles sous le chapitre de « La Ménagerie », dont voici les plus significatifs :

- 73. Achever toutes les impressions et dorures des appartemens.
- 74. Faire toutes les peintures des grotesques des plafonds et lambris desdits appartemens suivant les sujets que Sa Majesté a reglez.
- 75. Poser toutes les glaces et moulures de bronze autour.
- 76. Poser et attacher toutes les serrures de bronze...

Dans le rapport du 3 octobre, nous lisons :

- 73. La dorure de l'appartement d'hyver est finie, on avance cela de celui d'été.
- 74. On va commencer incessamment à peindre les plafonds.
- 75. On ne posera les glaces qu'après que tout sera déchafaudé.
- 76. Pour les serures de bronze, idem.

Pendant ce voyage, le 8 septembre, Mansart envoie au Roi un mémorandum concernant la décoration de peintures. Il propose des figures de Diane, Pomone, Thétis, Flore, Palès, Cérès, Vénus, Minerve, Junon. C'est en marge que le roi écrit sa note fameuse :

Il me paroît qu'il y a quelque chose à changer que les sujets sont trop sérieux et qu'il faut qu'il y ait de la jeunesse mêlée dans ce que l'on fera. Vous m'apporterez des dessins quand vous viendrez, ou du moins des pensées. Il faut de l'enfance répandue partout.

Louis. Fontainebleau, 10 septembre 1699.

Les travaux continuèrent toute l'année suivante, ainsi que nous l'apprennent ces passages de Dangeau :

Jeudi 22 avril, 1700. — Le roi alla se promener à la Ménagerie, où Mme la duchesse de

Bourgogne étoit allée pour recevoir; il fut très-content de toutes les dépenses qu'on y a faites, qui sont grand et d'un goût fort recherché pour les boisures (*sic*), les peintures et les serrures. Après avoir visité les deux appartements qui sont presque achevés, le roi se promena dans le nouveau jardin.

Mardi 21 décembre. — Le roi... monta en carrosse avec Mme la duchesse de Bourgogne. Ils allèrent à la Ménagerie voir les appartements qu'on a achevé de peindre et de dorer; le roi les trouva magnifiques et charmants et ordonna tous les meubles qu'il y vouloit faire mettre.

L'article suivant des Comptes de 1700 nous renseigne sur la nature de ces nouveaux ouvrages :

3 janvier-12 décembre : A Audran, peintre, à compte des ouvrages de peinture qu'il fait dans les appartements de la Ménagerie..... 22.000 fr.

Claude III Audran, qui venait d'achever les premières décorations de Meudon, si bien faites pour plaire à la duchesse de Bourgogne, avait été employé à de vastes travaux pour l'ornement de ses appartements à la Ménagerie. Les paiements se poursuivent jusqu'en novembre 1701.

Ces décorations jouirent d'une célébrité considérable. Caylus, dans sa sévère *Vie... de Watteau*, lue devant l'Académie, en 1748, les cita en faisant remarquer « la

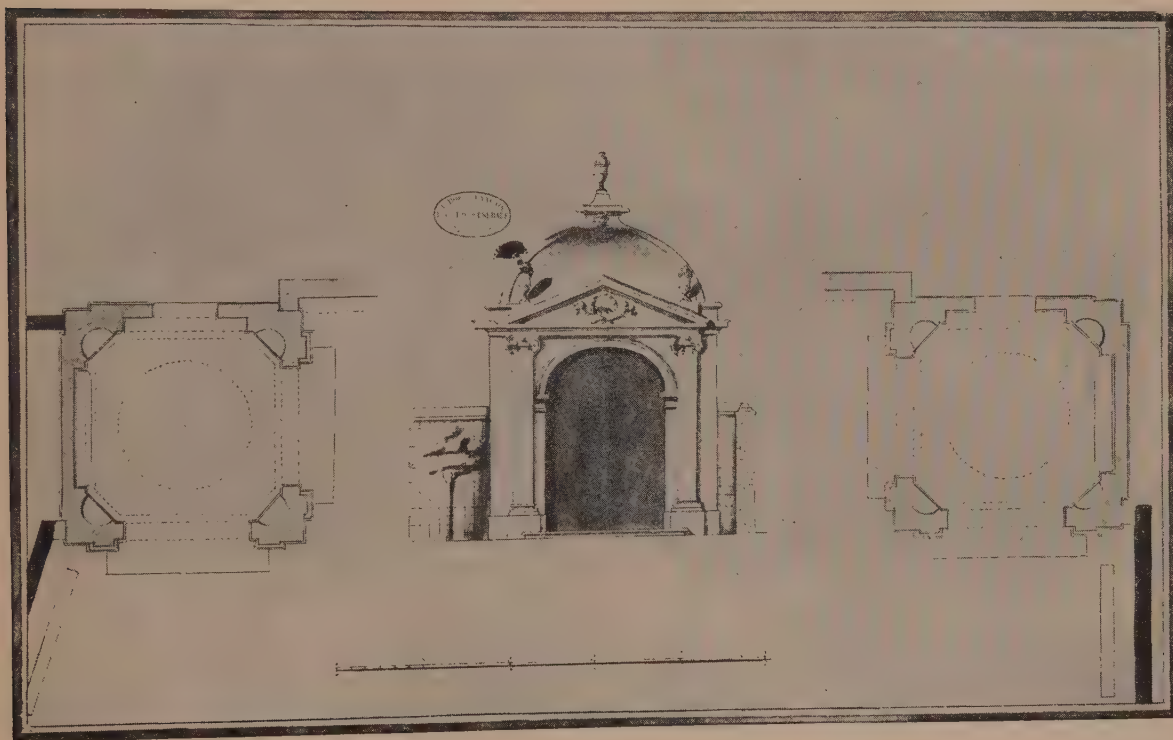


FIG. 8. — PLAN ET ÉLÉVATION DES DEUX CABINETS QUI DOIVENT SE FAIRE DANS LE JARDIN DE LA MÉNAGÈRE.
Dessin de Lassurance, 26 juin 1698.

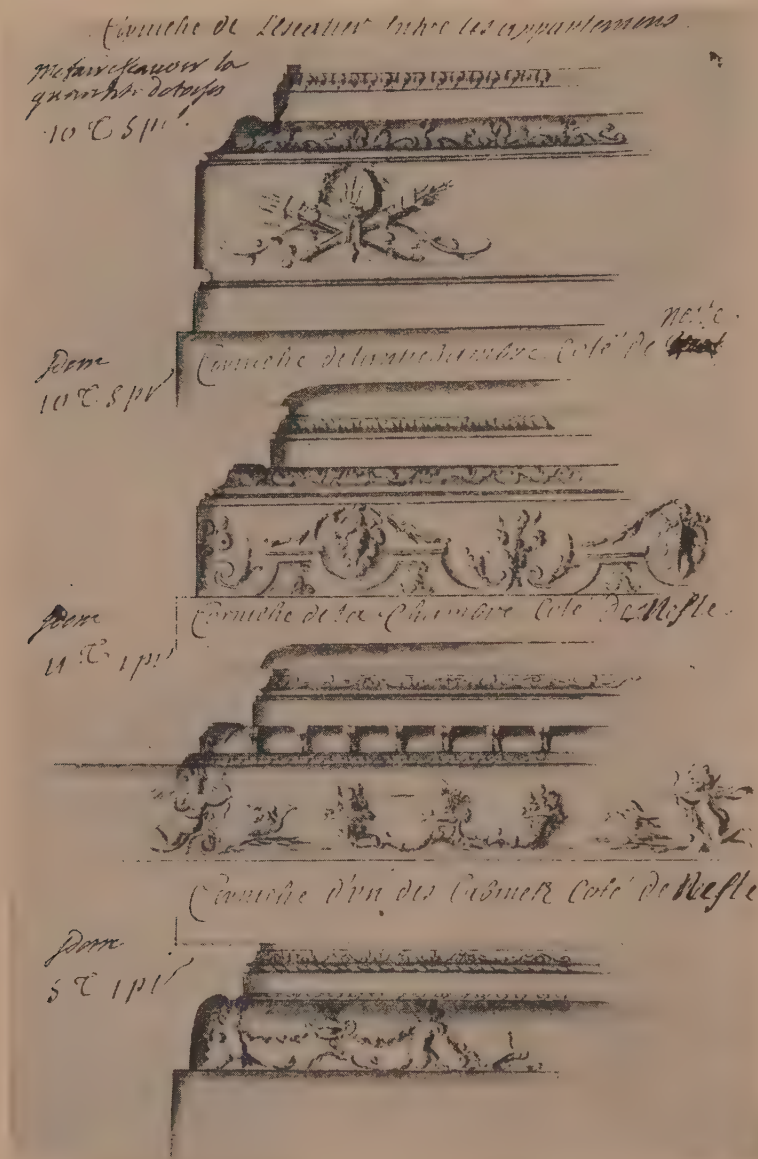


FIG. 9. — DESSINS DE CORNICHES, PAR LASSURANCE.

l'auteur des dessins pour les appartements du château que nous avons publiés, nous laisse en présence de la même énigme que les ouvrages royaux entrepris sous Mansart. Derrière la façade officielle des Bâtiments, derrière l'anonymat de ces dessins non signés, quelle personnalité se cache? Dans le cas de la Ménagerie, et

légèreté qu'exigent les fonds blancs ou les fonds dorés sur lesquels Audran faisoit exécuter ses ouvrages. On en peut voir de très bien entendus à la ménagerie de Versailles ».

Dargenville, décrivant ces appartements, en 1751, dit ceci : « Les plafonds présentent de riches ornemens peints avec beaucoup de goût, d'après les dessins d'Audran¹. » Malheureusement, il n'est pas resté trace de ces ouvrages.

Trois études pour des plafonds en arabesques sur fond d'or, attribuées à Audran, sont conservées au Pavillon de Marsan. La présence d'une licorne sur l'une d'elles suggère qu'elles étaient destinées² au château de la petite princesse, qui n'était pas encore unie à son mari quand les grotesques furent proposés. Ce sont les seuls dessins de l'artiste, pour des plafonds de cette nature, qui nous soient parvenus³.

La question de l'au-

1. Quand l'édition de 1768 ajoute : « Les fables de La Fontaine ont fourni le sujet », cela ne veut pas dire autre chose que des animaux et des oiseaux y étaient représentés.

2. Non pas à Meudon, comme le suggère Biver, *Le château de Meudon*, 1923, p. 154.

3. Les trois dessins hâtifs, « plafonds de meudon », conservés au Cabinet des Estampes (Va 358) et reproduits par Biver, semblent avoir été esquissés d'après les plafonds, par une autre main.

peut-être pour la première fois, il est possible de répondre à cette question.

Quant aux intérieurs, avec leurs riches ornements, le dessinateur, plutôt que l'architecte-directeur, a tendance à en être, du point de vue artistique, le véritable auteur. Des indications verbales sur les motifs et le caractère, données par l'architecte, ne suffisent guère pour conférer à celui-ci la responsabilité créatrice. Qui donc a tenu la plume dans l'exécution de nos dessins ?

Par bonheur, nous avons une indication, presque unique, dans les papiers des Bâtiments. Un autre des dessins pour la Ménagerie (O 1805, n° 255, page 13) porte au dos : « Plan et élévation de M. Mansart des 2 Cabinets qui se doivent faire dans le jardin de la Ménagerie, donné par l'assurance le 26 juin 1698. » La technique est absolument identique à celle des dessins pour

les intérieurs : même choix de lavis, de couleur rose et bleue ; même indication de cornes d'abondance, coquilles et vases ; même forme de l'échelle graphique, avec les mêmes petits points au-dessus et au-dessous des divisions (comparez le n° 255 avec les n°s 242 et 244). « Donné par l'assurance ? » — Voyons un peu¹.

Notons d'abord que les dessins pour les intérieurs de la Ménagerie sont identi-

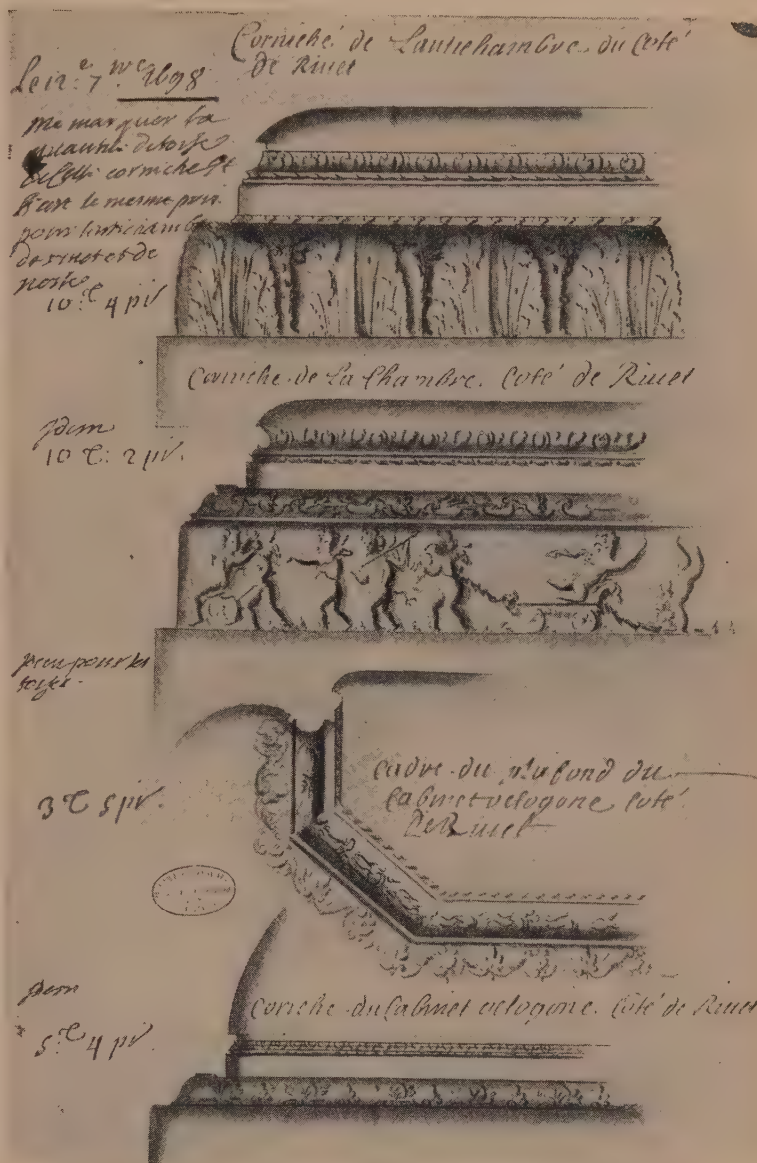


FIG. 10. — DESSINS DE CADRE ET DE CORNICHES, PAR LASSURANCE.

1. On voudrait comparer les quelques mots d'écriture tracés sur ces dessins par leur auteur, avec quelques spécimens d'écriture signés par Lassurance ; mais aucun exemple de sa signature n'a été trouvé aux Archives ou à la Bibliothèque Nationale, ni même dans les minutes de l'Académie d'Architecture.

ques en tout, écriture et facture, à ceux des intérieurs de Trianon déjà cités, de 1687 à 1699. A 1699 précisément, car les dessins pour les remaniements qui y furent faits en 1700 et en 1703 sont d'une technique toute différente¹. Nulle part ailleurs nous ne trouvons la même technique dans les dessins, après 1699.

Or, si nous établissons, d'après les comptes, la liste des dessinateurs des Bâtiments pour les années 1687 à 1699, nous ne trouvons, à travers toute cette période, qu'un seul nom à côté de celui de Lassurance. Lassurance apparaît en 1685, deux ans avant les dessins de Trianon; il disparaît comme dessinateur en 1700, lorsque, après l'accession de Mansart à la Surintendance, il est promu au rang d'architecte. Des autres dessinateurs enregistrés en 1685, il n'y a que Cauchy, le plus vieux, qui continue à travailler dans cette période — on l'employa de 1675 à 1715 — et il figure déjà en 1699 comme « ancien dessinateur », avec les moindres gages. Daviler disparaît après 1689, Chupin après 1695; Boffrand, employé de façon irrégulière, apparaît pour la dernière fois en 1698, trop tôt pour avoir exécuté les dessins de la Chambre de la Duchesse de Bourgogne, à Trianon. Carlier n'est engagé qu'en 1695, et est donc hors de cause². Tandis que Lassurance avance régulièrement en position et en traitement, tenant la tête de la liste en 1698 et en 1699.

Ce n'est qu'en cette dernière année qu'apparaît pour la première fois le nom de Pierre Lepautre, à qui M. Deshairs pense que l'on pourrait attribuer les dessins des intérieurs de Trianon, en 1691, — ce qui est une erreur, comme nous pouvons maintenant le constater.

Cette mauvaise langue de Saint-Simon dit de Mansart et de de Cotte : « Ils tiroient leurs plans, leurs dessins, leurs lumières, d'un dessinateur des Bâtiments nommé l'Assurance. » Mariette écrit avec plus de justice de Lepautre que Mansart « se servit souvent de sa main pour rédiger et mettre au net ses pensées ». C'est ce qui fut fait, plus tôt, pour Lassurance. Nous n'avons pas besoin d'ajouter foi aux insinuations de Saint-Simon pour reconnaître en Lassurance le dessinateur des intérieurs de la Ménagerie et des intérieurs primitifs de Trianon.

FISKE KIMBALL.

1. Ils sont aussi reproduits par Magnien et par Deshairs, *loc. cit.* Ce sont des dessins à l'encre, sans lavis ni couleurs, et ils diffèrent par leur graphique de ceux qu'on a discutés précédemment.

2. Les détails des corniches sont peut-être de Carlier. La même écriture se retrouve sur certains dessins pour Trianon et pour Versailles, de 1699-1700.

DEUX SCULPTURES LORRAINES DU XVI^e SIÈCLE L'UNE DE LA MAIN - L'AUTRE DE L'ATELIER DE LIGIER-RICHIER

N OUS avons, en Lorraine, le culte des œuvres de Ligier-Richier ; mais le génie du Maître de Saint-Mihiel dépasse le cadre

de sa province natale : le gisant de Philippe de Gueldres à Nancy, le tombeau de René de Chalon à Bar-le-Duc, la Pâmoison de Vierge et la tête de Christ, restes du Calvaire de l'Abbatiale de St-Mihiel, font figure d'œuvres maîtresses dans la sculpture française.

La personnalité de l'homme nous retient, elle aussi, ne serait-ce qu'en raison des contrastes qui en accusent les reliefs. Cet « ymagier » du moyen âge, qui résume les tendances et les aspirations de tant d'artisans obscurs, a vécu en pleine Renaissance¹ ; s'il subit, en quelque sorte malgré lui, l'influence de cette Italie qu'il ne visita jamais, il n'en sut pas moins demeurer lui-même et maintenir l'art simple et clair hérité des vieux maîtres provinciaux, devanciers dont il fut le terme logique.

Ce bourgeois, d'assez vieille souche, semble-t-il, fortuné, « tenu pour le « plus expert et meilleur ouvrier en « l'art de sculpture que l'on vit jamais »², installé dans cette jolie demeure samielloise de la rue Haute-des-Fossés, dont les décors portent aujourd'hui encore, malgré bien des mutilations, la marque de son génie, fut, dans le profond de son cœur, un grand tourmenté : l'inquiétude religieuse de son temps, issue d'une liberté de pensée qui éclate chez lui à mainte reprise, l'a hanté toute sa vie, imprimant à ses œuvres ces crispations douloureuses qui les caractérisent, cette inquiétude qui se retrouve jusque dans les traits charmants de l'Enfant-Dieu provenant de la Collégiale Sainte-Maxe à Bar-le-Duc, et actuellement au Louvre.

1. Rappelons que Ligier, né à St-Mihiel (Meuse) vers 1500, est mort à Genève en 1567.

2. D'après la relation que laissa, de son voyage en Lorraine en 1532, Nicolas Chautourrupt, bourgeois de Troyes.

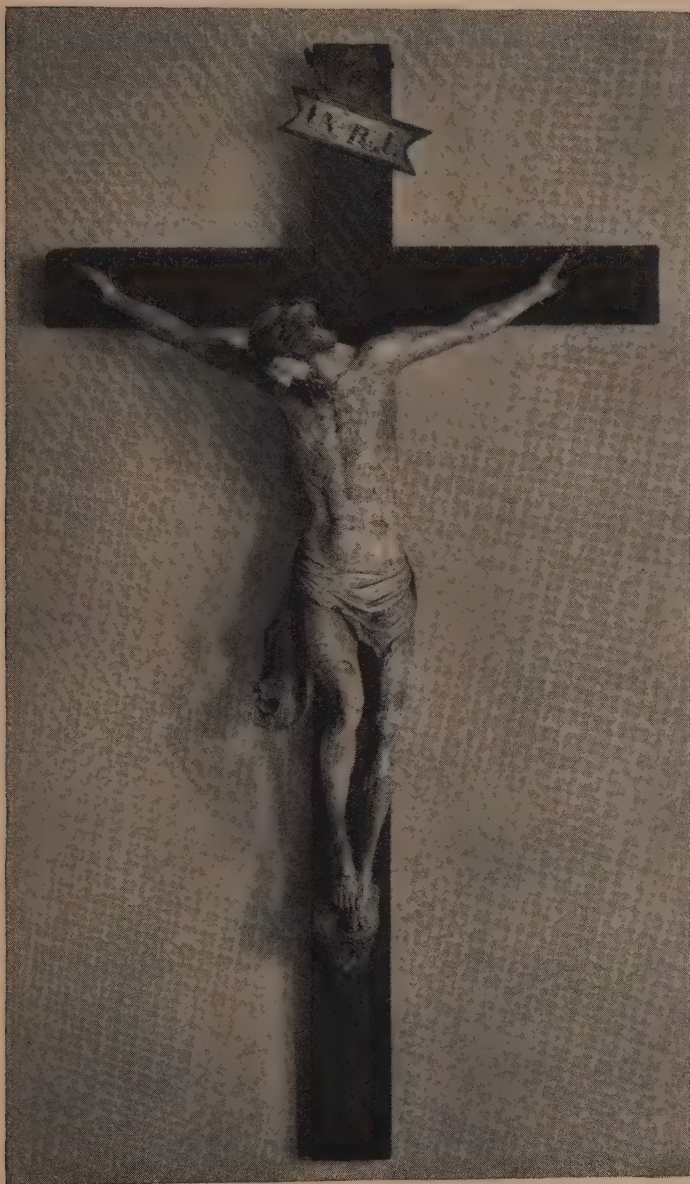


FIG. 1. — CHRIST EN CROIX.
(Château de Montaignu.)

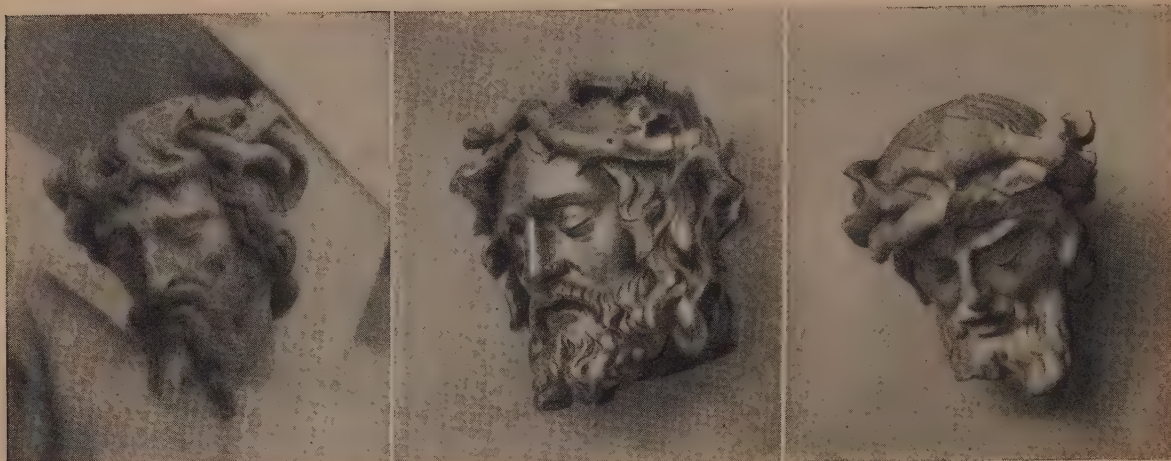


FIG. 2. a) CHRIST EN CROIX DU CHATEAU DE MONTAIGU.
 b) TÊTE DE CHRIST DE L'ABBATIALE DE SAINT-MIHIEL. (Musée du Louvre.)
 c) TÊTE DE CHRIST DE LA COLLÉGIALE DE SAINTE-MAXE.
 (Société de l'Histoire du Protestantisme français.)

Devenu huguenot, ayant quitté St-Mihiel — de son plein gré semble-t-il, mais peut-être pour éviter d'être proscrit — il a terminé ses jours en terre étrangère, sur les bords du Léman, loin de sa Lorraine natale, dans cette ville de Genève où régnait Calvin.

De l'atelier samiellois qu'il créa et qui lui survécut, sont sorties des œuvres d'autant plus nombreuses que sa renommée fut plus rapidement établie, sans qu'elle semble, toutefois, avoir, chez les contemporains, dépassé les provinces de l'Est ou même la Lorraine : l'ouvrage très complet et très documenté que lui a consacré Paul Denis¹, énumère sans doute (un peu abondamment peut-être, car certaines attributions paraissent contestables) presque toutes celles de ces œuvres qui ont échappé aux destructions causées par le temps, par les guerres dont la Lorraine fut si souvent le théâtre, et par celles, non moins redoutables, des révolutionnaires après 1789; cependant, le hasard, ami du chercheur, nous a permis de retrouver à Nancy deux sculptures samielloises encore inédites; nous les mettons aujourd'hui sous les yeux des lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*.

La première est un Christ en Croix : de bois polychrome, haut de 63 centimètres, fixé sur une croix de bois peinte en noir et surmontée du *titulus*, ce Christ, qui proviendrait d'un couvent

de la Ville, fut trouvé en 1922, chez un brocanteur de Nancy : le bras droit et la jambe droite vermoulus, manquaient; mais, chose rare et essentielle à nos yeux, la polychromie du visage, du torse et des membres restants était intacte. Dès l'abord, la vigueur de cette sculpture, la beauté douloureuse du visage, la qualité de l'anatomie nous parurent évoquer Ligier-Richier. L'étude que nous pouvons en faire aujourd'hui, en nous référant à l'ouvrage de Paul Denis et en mettant sous les yeux du lecteur les reproductions des deux têtes de Christ, dont l'attribution au Maître de St-Mihiel paraît certaine, confirme, nous semble-t-il, qu'il s'agit d'une œuvre sortie non seulement de son atelier, mais encore de sa main.

Voici tout d'abord, en commençant par les œuvres auxquelles se rattachent ces deux têtes, l'énumération des Christ et des Calvaires sortis de l'atelier samiellois et connus de nous, où l'on peut reconnaître, dans les traits du Divin Supplicié, un ensemble de caractères analogues ou identiques : il dut y en avoir beaucoup, car le Christ en Croix paraît tenir une place essentielle dans l'œuvre de Ligier-Richier.

Ce sont, en premier lieu, les restes du *Calvaire de l'Abbatiale de St-Mihiel* : *Tête de Christ* du Louvre, de bois polychrome, et *groupe de la Pâmoison de la Vierge de l'Eglise St-Michel à St-Mihiel*, de bois, jadis polychrome, aujourd'hui naturel; puis, la tête de pierre du *Christ du retable de l'autel de la Chapelle de l'Annoncia-*

1. Paul Denis, *Ligier-Richier, l'artiste et son œuvre*; Paris, Nancy, 1911.

tion ou des Princes, exécuté par Ligier vers 1554, aux frais de Gilles de Trèves, dans la collégiale de Ste-Maxe à Bar-le-Duc; elle est aujourd'hui à Paris, dans la Bibliothèque de la Société de l'Histoire du Protestantisme. Ces sculptures, d'une qualité rare, sont, nous l'avons dit, de la main même de Ligier-Richier¹.

Viennent ensuite le *Calvaire de Briey*², œuvre importante où figurent plusieurs personnages de bois polychrome (le Christ est peut-être dû à Ligier lui-même), le *Crucifix de la Cathédrale de Nancy*³, et le *Christ entre les deux larrons de l'Eglise St-Pierre à Bar-le-Duc*⁴, également polychrome. La première et la troisième de ces sculptures présentent d'ailleurs avec le reste du groupe certaines différences qu'il serait trop long d'analyser ici.

A ces diverses œuvres, s'ajoute celle qui fait l'objet de la présente étude.

Outre le fameux retable d'Hattonchatel — où nous ne pouvons reconnaître la main du maître de St-Mihiel — Paul Denis attribue à l'atelier samiélois plusieurs autres sculptures représentant le Christ; mais, sans vouloir entrer dans des détails qui seraient ici hors de propos, nous nous bornerons à remarquer qu'elles ne nous paraissent pas offrir les « éléments tant de fois rencontrés »⁵ qui se retrouvent dans celle que nous étudions; pour situer ces éléments, nous comparerons, aux deux têtes du Louvre et de la Société de l'Histoire du Protestantisme, celle de notre Christ.

Dans l'une comme dans les autres, une couronne faite d'épais rameaux, enlacés de manière analogue, et portant de fortes épines assez espacées, charge la tête divine « accablée sous le poids d'indicibles souffrances »; les cheveux, séparés par une raie médiane, retombent de chaque côté du visage en mèches qui semblent agglutinés par la sueur et par le sang; la barbe, bifidée à la pointe, est enlevée par mèches de même caractère que celles de la chevelure.

Les traits du visage, d'un modelé admirable, sont les mêmes (le nez, en particulier, est identique; il est d'un dessin très pur, allongé, légèrement busqué en son milieu, et arrondi à l'extrémité); mais les sentiments qu'ils expriment diffèrent : dans la tête du Louvre, c'est la ma-

jesté sereine de la mort; dans la nôtre, une douleur affreuse, une tristesse déchirante; dans celle de la Bibliothèque, à cette douleur, à cette tristesse se mêle la grandeur singulière que donne au visage l'approche de l'immobilité suprême, l'asphyxie commençante.

Les yeux, assez enfoncés sous une arcade sourcilière large et sinueuse, sont clos par les paupières abaissées, et celles-ci sont bordées d'un bourrelet peu proéminent; la moustache tombante accuse le mouvement singulier de la lèvre supérieure, cette contraction douloureuse qui la relève en entr'ouvrant profondément la bouche; le visage est creusé par la souffrance; il offre deux plis, dont l'un, très accusé, se dirige vers l'aileron du nez; l'autre, moins sensible, vers le coin de l'œil.

Une autre analogie très caractéristique existe entre la tête du Louvre et notre Christ : cette polychromie assez mince et très spéciale qu'offrent l'une et l'autre sculptures; elle donne aux chairs un ton mat de vieil ivoire presque translucide par endroits; sur cette pâleur éclatent les taches vermeilles du sang qui coule ici goutte à goutte autour de la couronne d'épines, et qui, là,



FIG. 3. — TÊTE DE CHRIST D'ART POPULAIRE.
(Musée de Lunéville.)

1. Paul Denis, *ouvrage cité*; p. 146 et 147 et 165 à 167.

2. *Ibid.*, p. 148 et suivantes.

3. *Ibid.*, p. 182 et suivantes.

4. *Ibid.*, p. 118 et suivantes.

5. Paul Denis, *ouvrage cité*; p. 147.

ruisselle du côté droit ouvert par la lance du soldat romain.

Si nous étudions enfin la draperie de notre Christ en la comparant à celle du Christ de Briey — le seul, intact, actuellement publié, qui nous paraisse être de la main de Ligier lui-même, — nous remarquons qu'elle offre sur le devant, comme celle du Christ de Briey, une série de plis allongés assez serrés; mais surtout, nous retrouvons, vers son extrémité qui retombe le long de la cuisse, un pli contourné de forme très particulière, identique dans l'une et l'autre sculpture; dans le Christ de Briey, il est tourné vers la cuisse gauche, le long de laquelle la draperie s'allonge, tandis que dans la nôtre, il est tourné vers la cuisse droite.

On ne saurait, en résumé, contester que l'œuvre inédite dont nous venons d'étudier les caractères, en même temps que ceux d'œuvres célèbres, soit de même style que ces œuvres et de qualité comparable; aucun texte, aucune signature n'établit, il est vrai, que Ligier lui-même en est l'auteur; mais, jointe à ces caractères, sa beauté n'est-elle pas la meilleure des signatures?

Avant d'étudier la seconde des deux sculptures auxquelles cet article est consacré, il nous paraît utile d'attirer l'attention du lecteur sur deux copies ou variations qu'a inspirées le type dont nous venons d'examiner les caractères: ainsi que l'a remarqué Salomon Reinach, et comme nous le rappellerions ici-même l'an dernier¹, plus un chef-d'œuvre, a frappé les contemporains, plus on en trouve, par la suite, de copies ou de répliques.

Or, nous venons de voir que Ligier a donné trois fois au moins les mêmes traits au divin supplicié expirant sur la Croix: la beauté de ces œuvres dispersées en Lorraine a certainement frappé beaucoup de fidèles et de visiteurs, et il est naturel que des copies soient nées de leur admiration; nous en connaissons deux à l'heure actuelle:

L'une a dû sortir de l'atelier même des Richier; c'est le Grand Christ en Croix, de bois polychrome, auquel nous faisons allusion plus haut, qui se trouve aujourd'hui à la Cathédrale de Nancy. Paul Denis étudie cette sculpture², dont l'origine est inconnue et que le catalogue

dressé à la suite du décret de la Convention en date du 8 pluviôse an II (27 janvier 1794) désigne ainsi:

« N° 14 — Un grand Christ en Croix, par-
« faitement exécuté. On croit qu'il a été sculpté
« par un élève de Michel-Ange. Hauteur six
« pieds. » « On peut, nous semble-t-il, dit Paul
« Denis, avec de grandes chances de certi-
« tude, l'attribuer à l'atelier immédiat, sinon au
« ciseau même de Ligier-Richier, et cette der-
« nière opinion nous paraît la plus probable. »

Nous ne partageons pas entièrement son sentiment, car, si l'anatomie du Christ de Nancy est, en effet, traitée « avec une science consommée et avec une remarquable souplesse de ciseau », le visage est loin d'avoir la qualité des trois sculptures que nous venons d'étudier: la crispation de la bouche, les plis du visage, les mèches agglutinées des cheveux et de la barbe bifidée se retrouvent sans doute, mais affaiblis, traités par une main d'élève ou de copiste qui, sans être dépourvu de talent, est loin de posséder le génie de Ligier; enfin, la polychromie si caractéristique qu'offrent à la fois et la tête du Musée du Louvre et notre Christ, est remplacée par une peinture affadie, assez médiocre, qui semble pourtant être la polychromie originale: cette sculpture ne nous paraît donc pas être due à Ligier lui-même, mais bien à un artiste de l'atelier des Richier.

L'autre est, au contraire, une œuvre d'art populaire d'autant plus intéressante à signaler qu'elle atteste la diffusion du type: il existe, au Musée de Lunéville, une tête de pierre sculptée polychrome, d'aspect assez barbare, que nous reproduisons ici: en l'examinant, nous retrouvons la raie médiane qui sépare les cheveux, la forte couronne d'épines, la bouche entr'ouverte, les mèches de même allure générale de la chevelure et de la barbe bifidée.

Nous ignorons malheureusement la provenance de cette sculpture qu'il est très difficile de dater (comme toujours lorsqu'il s'agit d'une œuvre d'art populaire); nous croyons, cependant, qu'elle doit être d'un temps voisin de celui de Ligier-Richier.

L'étude de l'ange en adoration, de bois peint, doré et argenté, que nous abordons maintenant, offre plus d'incertitudes parce que cette sculpture ne s'apparente pas à un type de l'atelier samiellois dont nous connaissons d'autres figures.

Brisé en plusieurs morceaux recouverts d'une

1. Edouard Salin, *Copies ou variations anciennes d'une œuvre perdue de Rogier Van der Weyden*. Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, janvier 1935.

2. Ouvrage cité, p. 182 et sq.

peinture grise qui masquait leur polychromie, nous l'avons acquis à Nancy en 1928 d'un antiquaire qui l'avait trouvé à Saint-Mihiel, dans un grenier, accompagné de quatre ailes; le corps, sur lequel devaient se fixer deux de ces ailes¹, avait disparu : il s'agissait, selon toute vraisemblance, des restes de deux anges en adoration de chaque côté d'un autel; leur vétusté les fit-elle reléguer hors de l'église qu'ils ornaient? Furent-ils, au contraire, cachés là lors de la Révolution de 1789 pour les sauver des jacobins de Saint-Mihiel, dont le vandalisme détruisit alors, hors la tête dont nous venons de parler, le Christ de l'Abbatiale? nous ne savons; quoiqu'il en soit, il fut possible de rajuster les morceaux brisés; de retrouver, sous la peinture grise, polychromie, dorure et argenture; et l'Ange revint à la lumière, à peu près intact.

Un genou en terre, ses grandes ailes d'argent à demi-ouvertes, les mains jointes ramenées vers le visage, il prie de toute son âme; les traits, le geste, respirent, avec la pureté, le calme, la sérénité et l'émotion contenue où le plonge sa prière.

Il est à demi-vêtu d'un manteau doré agrafé sur l'épaule droite; l'épaule gauche et les jambes sont découvertes; la chevelure, dont les mèches élégantes sont traitées à angles vifs, est réparée à la cire; il repose sur un socle de nuages.

L'expression de son visage retient d'abord l'attention; elle est sans doute son principal mérite, car il n'existe guère d'exemples, pensons-nous, de statues de ce temps dont les traits expriment, de façon aussi heureuse, la pureté du cœur.

Ce cœur pur habite un corps aux formes par-



FIG. 4. — ANGE EN ADORATION.
(Chapelle de Notre-Dame-de-Montaigu.)

faites, habilement dévoilées, où l'harmonie du geste s'allie à une étude anatomique sans doute peu puissante, mais d'un art consommé.

Notre ange ainsi décrit, voyons comment il se rattache à l'atelier samiellois. Il était naturel dès l'abord de chercher s'il a quelque rapport avec cet atelier, puisqu'il s'agit d'une œuvre provenant de St-Mihiel et manifestement contemporaine de Ligier; on reconnaît, au premier coup d'œil, l'analogie de style qu'elle offre avec les sculptures attribuées aux Richier; mais, si l'on cherche à préciser, on remarque très vite que les œuvres qui permettent des comparaisons exactes sont peu nombreuses, à la fois parce qu'en

1. Elles existent toujours : nous les avons placées dans la Chapelle de Notre-Dame de Montaigu, non loin de la niche réservée à l'Ange.

dehors du Christ et des Larrons en Croix, dont les membres raidis ou tourmentés ne se prêtent guère, en l'occurrence, à un parallèle, les figures des Richier sont, en général, complètement drapées, et aussi parce qu'il en existe peu qui respirent le calme et la sérénité en dehors de toute souffrance.

Les seules auxquelles nous nous référerons sont le Christ du *Groupe de la Vierge de Pitié d'Étain*, celui du fameux *Sépulcre de St-Mihiel*, sculpté par Ligier, sans doute entre 1554 et 1564.¹; enfin, *l'Enfant aux têtes de Mort* de l'Eglise St-Michel à St-Mihiel.

Il est à remarquer que, si Ligier et son école chargent de toute la souffrance humaine les traits du Christ sur le Calvaire, ils donnent, au contraire, aux deux sculptures venues jusqu'à nous, où le Christ mort est descendu de la Croix, une expression de calme et d'apaisement dont la douleur semble bannie; il en est ainsi dans le

Sépulcre, mais surtout dans le *Groupe de la Vierge de Pitié d'Étain* : Ce groupe¹, de pierre jadis polychrome, aujourd'hui naturelle, provient de la Chapelle bâtie à Étain en 1480, et placée sous le vocable de Notre-Dame-de-Pitié. C'était un monument funéraire; le texte de l'épithaphe qui l'accompagnait a été conservé; il portait la date de 1528, renseignement précieux, car bien peu d'œuvres sont datées de la sorte.

Haut de 1 m. 10, le groupe mesure 1 m. 30 de longueur à la base, sur 0 m. 70 de large; notre ange est haut de 0 m. 94; les dimensions des figures sont donc assez voisines.

Le groupe d'Étain comporte deux personnages : la Vierge à genoux et le corps de son Fils, assis, le dos appuyé au genou de Marie. « Un « sentiment de paix profonde, de repos calme, « presque confiant est empreint sur cette face « et en adoucit les traits déjà un peu figés et « tendus par la mort. » Ainsi s'exprime Paul Denis parlant du Christ; or, si nous examinons le corps divin, l'analogie que présentent, avec cel-

les de notre Ange, ces formes pleines, souples, traitées avec une science parfaite de l'anatomie, mais sans beaucoup de vigueur, apparaît avec évidence; l'art délicat, l'élégance avec lesquels sont traitées aussi bien la chevelure de notre Ange que la barbe frisée et les longues mèches bouclées qui terminent la chevelure du Christ sont également les mêmes : l'analogie de style nous apparaît telle que nous sommes tentés d'attribuer à la même main l'une et l'autre sculpture; mais, cette main ne serait pas, croyons-nous, celle de Ligier : cette plénitude des formes, cet aspect adouci, cette habileté un peu maniérée l'indiquent. Le Christ du *Sépulcre de Saint-Mihiel* n'offre pas, à ce degré, ces caractères; il y a chez lui plus de simplicité et plus de puissance, encore que ce corps inanimé, mais souple et détendu, d'une vérité admirable, témoigne visiblement



FIG. 5. — VIERGE DE PITIÉ D'ÉTAÎN (Meuse).

1. Il est décrit en détail dans l'ouvrage de Paul Denis, p. 132 et sq.

1. Paul Denis, *ouvrage cité*; p. 302 et sq.

de la recherche de la forme et de la beauté plastique. La chevelure de notre Ange est analogue à celle du *Joueur perdant*¹ du *Sépulcre*, mais elle est moins vigoureuse et plus maniérée; ses ailes se rapprochent de celles de l'Ange du *Sépulcre*², mais l'exécution nerveuse de ces dernières témoigne de plus de puissance.

Signalons aussi l'analogie qu'offre, avec notre Ange, l'*Enfant aux têtes de Mort*, fragment du monument funéraire de Warin de Gondrecourt conservé à Saint-Mihiel dans l'Eglise Saint-Michel, œuvre tardive de Jean Richier, exécutée en 1608; mais cette sculpture aimable manque de vigueur et fait preuve de trop de recherche: les défauts que nous avons signalés dans la nôtre grandissent, cependant que les qualités s'atténuent.

La technique de la chevelure de notre sculp-

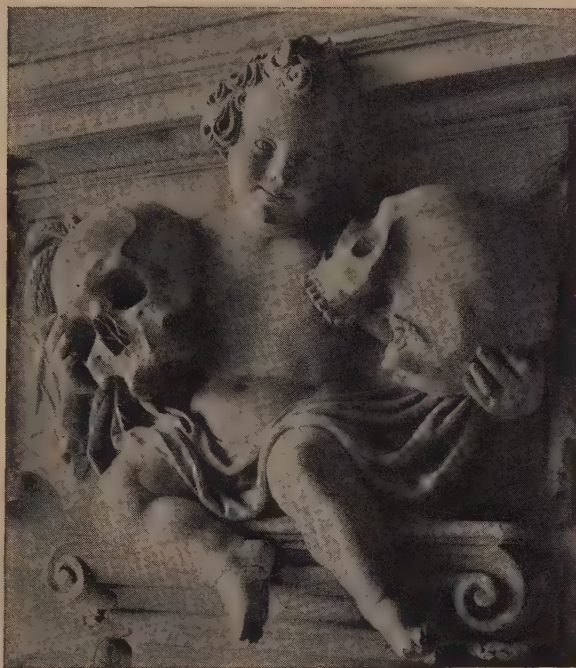


FIG. 6. — ENFANT AUX TÊTES DE MORT.
(Eglise Saint-Michel de Saint-Mihiel.)

ture doit également être mise en évidence: le bois est sculpté à arêtes vives, assez sommairement, encore que tout l'essentiel des mèches soit indiqué. Ces arêtes vives sont réparées au moyen d'une cire colorée: la manière même dont elles sont sculptées assure l'adhérence; c'est donc la cire qui donne, en dernière analyse, à la fois le modelé et le polychromé de la chevelure. M. Paul Denis a bien voulu nous dire qu'il avait remarqué plus d'une fois, dans l'étude des sculptures samiéloises, ce procédé très particulier.

En définitive, *L'Ange en Adoration* que nous venons d'étudier

nous paraît devoir être rangé parmi les sculptures de l'Ecole de Ligier-Richier contemporaines du Maître et sorties de son atelier; il est tout à fait du même caractère que le Christ du groupe de la *Vierge de Pitié d'Etain* exécuté en 1528, et ce caractère, tout imprégné qu'il est de l'esprit du Maître, diffère, pensons-nous, des œuvres de Ligier lui-même, tout au moins de celles que nous pouvons lui attribuer avec certitude.

Edouard SALIN.

1. Paul Denis, *ouvrage cité*, pl. XLVIII.

2. Paul Denis, *ouvrage cité*. L'Ange du sépulcre est étudié p. 290 et suivantes.

B I B L I O G R A P H I E

MICHEL I. ROSTOVTZEFF. — *Tableaux de la vie antique*. — Avant-propos et traduction de Robert BOUVIER. — Paris, Payot, 1936, in-4°, 216 p. 30 croquis dans le texte.

On connaît l'œuvre considérable de l'auteur, un des meilleurs connaisseurs de l'histoire de l'antiquité, que ses vues ingénieuses, ses travaux sur le terrain, notamment à Doura-Europos, ont rendu célèbre dans le monde savant. Le présent volume, qui est un recueil de

conférences, le révèle au public français sous l'aspect du plus agréable des narrateurs. Il s'agit de la vie sur les côtes de la mer Noire dans l'antiquité; des Jeux olympiques; d'une cité exhumée: Pompéi; de Messine; des cités caravanières, Pétra et Palmyre; de l'Egypte: histoire de Zénon et d'Apollonius. Le volume est assuré de rencontrer le succès qu'ont obtenu les exposés oraux auprès d'un public d'étudiants. La traduction a su garder le tour vif et spirituel du récit et son charme d'évocation.

J. B.

LOUIS BRÉHIER. *La Sculpture et les arts mineurs byzantins*. Paris, Les Editions d'art et d'histoire, 1936. In-4°, 112 p., XCVI pl. (Histoire de l'art byzantin publiée sous la direction de M. Charles Diehl).

Il eût été difficile de mieux s'adresser pour nous montrer, en une vue générale, l'évolution de la sculpture et des arts mineurs byzantins. M. Bréhier est un maître en la matière, et ses quelque cinquante pages d'introduction sont la meilleure des mises au point. Son exposé débute à la fin de la sculpture classique, avec les sarcophages et les bas-reliefs du IV^e et V^e siècles, puis nous assistons au développement des techniques « impressionnistes », à l'entrée en jeu des influences arabes et de la technique champléevée (VIII^e-V^e siècles), à la renaissance des anciennes techniques et du bas-relief du XI^e au XV^e siècle. Les arts mineurs pour la même période s'exercent en maint domaine, la pierre gravée — camées et médailles, — l'orfèvrerie, les ivoires, le bois, le bronze damasquiné, le cloisonné, les bijoux, les monnaies, les sceaux, les ampoules de métal, la céramique, la faïence, la verrerie, les tissus. Dans chacune de ces classes on pourrait citer quelque chef-d'œuvre. La seconde partie du volume comprend un commentaire succinct, mais dont j'ai à peine besoin de souligner la pertinence, des monuments reproduits. Je ne ferai quelques réserves que sur ce choix même. On s'étonne que certains objets d'importance aient été laissés de côté au profit d'autres dont la valeur n'est pas plus grande. Si la plupart des planches sont excellentes, pourquoi s'être contenté, pour le magnifique ivoire de Romain et Eudoxie, d'une si mauvaise photographie? Le médaillon de Justinien est reproduit d'après un moulage du British Museum, il eût été plus juste de faire usage de la bonne galvanoplastie qui se trouve — comme jadis l'original disparu — au Cabinet des médailles. La planche des monnaies, où les proportions relatives des pièces ne sont point gardées, est insuffisante à nous rendre compte de l'art des graveurs byzantins. La bibliographie est parfois un peu sommaire, et ce n'est guère assez que de citer le petit guide du visiteur au Cabinet des médailles quand bien d'autres publications du même musée présentent des reproductions excellentes des objets cités, avec d'abondants commentaires. Qu'on nous pardonne de relever des vétilles qui sont bien loin de déparer un très bel ouvrage.

J. B.

J. BALTRUSAITIS. — *Le problème de l'ogive et l'Arménie*. — Paris, Ernest Leroux, 1936.

Les *Etudes sur l'art médiéval en Arménie et en Géorgie* de M. Baltrusaitis avaient, il y a quelques années, fait mieux connaître partie de l'Orient sur laquelle les ouvrages retentissants de Strzygowski avaient attiré déjà l'attention. Le petit livre qu'il fait paraître aujourd'hui apporte une contribution nouvelle et importante aux recherches en cours sur les origines de la croisée d'ogives, question capitale sur laquelle ont paru récemment plusieurs autres publications. Il ne saurait s'agir de reprendre ici dans son ensemble ce gros problème. Indiquons seulement que l'étude de M. Baltrusaitis nous donne sur les monuments arméniens à voûtes nervées, des précisions qui manquaient jusqu'ici. Nous avons enfin, grâce à lui, une énumération et des descriptions

sûres de ces œuvres aussi remarquables que mal connues, et ce sont là des faits dont on doit désormais tenir compte. Sans doute, leur datation précise reste difficile, et c'est là une donnée essentielle pour chercher à savoir si les nervures arméniennes ont pu servir directement de modèles aux plus anciennes véritables croisées d'ogives d'Occident, ou bien si les unes et les autres ont eu seulement une origine commune. Il n'en reste pas moins acquis dès à présent que les monuments arméniens apparaissent comme un des éléments du complexe problème des origines de la voûte d'ogives, dans la « multiplicité de facteurs » ayant contribué à la formation de l'architecture gothique.

E. LAMBERT.

PIERRE LAVEDAN. — *L'Architecture gothique religieuse en Catalogne, Valence et Baléares*. — Paris, H. Laurens, 1935. In-4°, 256 p., fig. et pl.

Cet ouvrage complète heureusement ceux de MM. Elie Lambert (*L'Art gothique en Espagne*) et Raymond Rey (*L'Art gothique du Midi de la France*), parus chez le même éditeur, et dont nous avons déjà rendu compte.

M. Lambert avait montré que la suprématie de la France septentrionale, conséquence de la croisade albigeoise, avait arrêté, dans le Midi, le développement de l'école hispano-languedocienne. M. Lavedan nous rappelle que, peu après, le traité de Corbeil (1258), séparant définitivement la Catalogne de la France, diminua l'influence française au profit de celle des pays reconquis sur les Maures.

M. Lavedan reprend l'histoire des fondations cisterciennes en Espagne au XII^e siècle. Elles sont nombreuses, mais, chose curieuse, le plan cistercien pur est assez rare (Santas Creus, Valbona). La grande abbaye de Poblet, qui est pourtant une fille de Fontfroide, en Languedoc, reproduit le plan de Noyon, Senlis, Saint-Rémy de Reims. Quant aux cathédrales de Tarragone, Lérida et Valence, les deux premières ont le plan bénédictin, la troisième a un déambulatoire à nombre pair de chapelles (disposition exceptionnelle), toutes trois ont une tour-lanterne et pas de triforium (ce dernier détail est une marque d'influence cistercienne). La nef de Tarragone n'est, en somme, que la transposition gothique de celle de Pontaubert et elle est semblable à celles de Montréal et de Pontigny.

Après l'étude de ces monuments qui doivent tant à la France, l'auteur aborde celle des églises à nef unique qui forment une vaste famille propre au Midi de la France et au Nord de l'Espagne. La caractéristique essentielle de ces églises est l'absorption des contreforts par la nef, ce qui détermine une série de renforcements pouvant servir de chapelles. L'auteur montre les origines (orientales, byzantines, romanes) de cette disposition. Mais ces filiations n'ont rien de très sûr et un architecte un peu imaginaire a toujours pu réinventer ce qu'on avait déjà trouvé ailleurs. Ne s'agissait-il pas d'un problème très « terre à terre »?

Dans les villes du moyen âge où la place était si mesurée, n'était-il pas absurde d'avoir des contreforts extérieurs qui rétrécissaient la rue sans élargir l'église? M. Mâle voit dans l'abbaye de Fontenay le prototype des églises languedociennes et espagnoles à nef unique. Il nous semble plutôt que Fontenay est une église à bas-côtés où, par une curieuse incidence, les murs por-

tant les berceaux transversaux des collatéraux donnent en effet à ceux-ci l'aspect de chapelles latérales. La disposition de Fontenay est, en somme, celle de la basilique de Constantin, ce qui ne veut pas dire que l'abbatiale bourguignonne dérive du monument romain. L'influence de Fontenay s'expliquerait mieux par l'intermédiaire de Sylvanès en Rouergue.

M. Lavedan divise les églises à nef unique en nefs non voûtées qui remontent au début du XIII^e siècle (en sorte que La Mourguie de Narbonne viendrait de Catalogne), et en nefs voûtées qui datent du milieu du XIII^e siècle et qui sont, par conséquent, antérieures à la cathédrale d'Albi. On lira avec intérêt les pages (125 sqq.) où l'auteur montre que, sous leur apparente uniformité, ces églises offrent de nombreuses « variétés ». Nous regrettons seulement qu'il n'ait pas fait de plus nombreux rapprochements avec les édifices languedociens et provençaux, car le juste éloge qu'il fait de cette architecture éprise d'ampleur, sobre, épurée, plus intellectuelle que sentimentale, pouvait s'appliquer aux saisissantes églises de Salon et Saint-Didier d'Avignon, aussi bien qu'à celles de Montréal et de Rabastens.

En tout cas, M. Lavedan, comme nous l'avions fait nous-même, adopte la théorie de M. Mâle faisant dériver le Gesù de Rome, et les innombrables églises qui le prirent pour modèle, de l'architecture hispano-languedocienne par l'intermédiaire de Sainte-Marie de Montserrat, l'église des Catalans à Rome.

M. Lavedan étudie enfin les églises à bas-côtés de la fin du XIII^e et du XIV^e siècle, et il montre fort bien en quoi les églises catalanes diffèrent des églises angevines, poitevines, languedociennes ou allemandes. Dans les *Hallenkirche*, nef et bas-côtés ont absolument la même hauteur tandis que, en Catalogne, la nef l'emporte toujours sur les collatéraux, mais d'assez peu pour qu'on puisse supprimer les arcs-boutants ou en réduire l'importance. Pour les supprimer, une autre solution consiste à ne pas voûter la nef : solution adoptée fréquemment en Flandre et en Hollande et (nous ne savons pourquoi, l'auteur ne le dit pas) en Italie (églises de Naples, en particulier).

Lasteyrie, Lefèvre-Pontalis et M. Mâle ont soutenu que les grandes églises gothiques de Catalogne étaient des répliques des cathédrales du Midi de la France, en particulier de celle de Narbonne. Mais M. Lavedan montre avec raison qu'il ne faut pas être dupe des ressemblances de plan qui n'empêchent pas une différence de structure. On ne saurait trop insister sur ce fait que, pour juger un édifice et les tendances de son architecte, une coupe transversale est au moins aussi nécessaire qu'un plan.

Or, la caractéristique de ces églises, à la tête desquelles sont les cathédrales de Barcelone, de Gérone (abside), de Palma, de Tortose, les églises Sainte-Marie de la Mer de Barcelone et de Castillon d'Ampurias, est d'être dépourvues de transept et surtout d'avoir trois étages de voûtes (nef, bas-côtés, chapelles), ce qui les rapproche de la cathédrale de Bourges et des absides du Mans et de Coutances. Mais encore faut-il voir quelles sont les proportions relatives de ces trois étages ; en fait ces monuments tendent plus ou moins (sans y parvenir) vers la *Hallenkirche* ; leur esprit est tout différent de la cathédrale de Narbonne où bas-côtés et chapelles ont une même hauteur qui est moitié de celle de la nef. Au contraire, les églises catalanes cherchent à donner, avec trois nefs, l'illusion d'une

seule : comme les églises à nef unique, elles visent à un effet d'unité et d'immensité spatiale.

La nef de la cathédrale de Gérone (nef unique flanquée de chapelles), haute de 34 mètres, large de 23, est certainement un des plus grandioses édifices d'Europe. Nul doute que ce type de nef n'ait été choisi, au XIII^e siècle, comme favorisant la prédication, tout en laissant, avec les chapelles, des réduits propres à la méditation, mais il est curieux de noter que les chanoines de Gérone, au début du XV^e siècle, adoptèrent la nef unique parce que plus économique, plus noble et plus lumineuse.

On voit la foule d'idées générales, appuyées sur de précises analyses, que soulève l'ouvrage de M. Lavedan.

R. DORÉ.

HANS R. HAHNLOSER. — *Villard de Honnecourt*. — Gr. in-4°, 342 p. Vienne. Ed. Schroll. 1935.

Le fameux « Album » de l'architecte picard Villard de Honnecourt, conservé à la Bibliothèque Nationale après avoir appartenu à l'érudit Félibien et à l'abbaye Saint-Germain-des-Prés, avait déjà été publié en facsimilé par l'architecte Lassus, restaurateur de nos cathédrales, ou plus exactement, après sa mort, par les soins de son ami Alfred Darcel, en 1858. M. Henri Omont en avait donné en 1906 une nouvelle édition. Mais on devra désormais se reporter à l'édition définitive, enrichie d'un commentaire non seulement historique et esthétique, mais paléographique et philologique que vient de publier un savant suisse, M. Hans Hahnloser qui, après avoir été pendant de longues années assistant du grand « humaniste » Julius von Schlusser à l'Université de Vienne, enseigne aujourd'hui l'histoire de l'Art à l'Université de Berne.

Cette édition monumentale a, en effet, bénéficié des procédés d'investigation les plus modernes. Des photographies aux rayons ultra-violet ont permis de déceler sur certains feuillets du manuscrit, qui sont de véritables palimpsestes, des repentirs et des retouches qui avaient échappé aux yeux les plus exercés et dont un simple fac-similé ne permet pas de se rendre compte.

En outre, l'étude philologique des inscriptions en dialecte picard qui accompagnent les dessins à la plume a rendu possible la discrimination de la part de Villard et de ses deux continuateurs qu'on soupçonnait sans réussir à la préciser.

M. Hahnloser proteste avec raison contre l'appellation traditionnelle du manuscrit de Villard de Honnecourt qui n'est nullement, comme on pourrait le croire, un *album* de croquis, mais un recueil de modèles de caractère didactique, à l'usage des architectes qui travaillaient avec lui et sous sa direction : il propose de remplacer cette dénomination erronée par le terme plus adéquat de *Livre de l'Œuvre* (*Bauhüttenbuch*). Les dessins qui y sont rassemblés se répartissent en deux catégories : copies plus ou moins interprétées de modèles sculptés ou peints et dessins originaux d'après nature (contrefaits al vif).

Nous ne pouvons suivre ici le savant commentateur de ce document exceptionnel sur l'art du moyen âge dans le détail de ses pénétrantes analyses du procédé de construction géométrique des formes et des figures. Contentons-nous de résumer ses conclusions sur la vie et l'œuvre de l'architecte picard, obscurcies par des hypothèses dépourvues la plupart du temps de tout fon-

dement. D'après M. Hahnloser, Villard se serait formé à l'abbaye cistercienne de Vaucelles près d'Honnecourt, dans le diocèse de Cambrai, et aurait travaillé à la Collégiale de Saint-Quentin. L'événement le plus important de sa carrière nomade est son voyage en Hongrie. On supposait jusqu'à présent que ce voyage était postérieur à l'invasion mongole de 1242, et qu'il avait eu pour objet de reconstruire les églises détruites par les Tatars. Les recherches de M. Hahnloser l'ont amené au contraire à la conviction que cette mission avait eu lieu probablement vers 1220, et en tout cas avant 1235, par conséquent antérieurement à l'invasion mongole. Les destructions opérées par les Tatars expliqueraient la disparition des édifices qu'on peut raisonnablement attribuer à Villard; l'église *Sainte Elisabeth de Cassovie*, dont on lui attribuait le plan qui rappelle celui de St-Yved de Braine, ne date, sous sa forme actuelle, que du XIV^e siècle. Tout ce qu'on peut admettre, c'est que cette église aurait été reconstruite sur les fondations d'un édifice antérieur, de l'époque pré-mongole, auquel Villard aurait imposé sa marque.

La difficulté de retrouver les traces de l'activité du maître d'œuvres picard en France et en Hongrie n'enlève rien à la valeur de son Livre de chantier qui est une des clefs de l'architecture du moyen âge. Nous ne saurions être trop reconnaissants à M. Hahnloser d'avoir tiré de ce document inappréciable tous les enseignements qu'il recèle.

LOUIS RÉAU.

RENÉ SCHNEIDER ET GUSTAVE COHEN. — *La formation du génie moderne dans l'art de l'Occident, Arts plastiques, Art littéraire*. — Paris, La Renaissance du Livre, 1936, in-8°, 491 p., XX pl. Bibliothèque de synthèse historique. L'évolution de l'humanité. Dirigée par Henri Berr. N° 48.

Ce volume fait suite à un frère aîné, dont nous avons rendu compte précédemment (G.B.A., février 1936, p. 125), et où M. Gustave Cohen avait pour collaborateur M. Louis Réau. M. Berr, dans son introduction, indique avec netteté la voie où nous nous engageons : il s'agit bien moins d'un exposé didactique des arts plastiques ou de la littérature à une période donnée, que de l'évolution psychologique d'un groupe humain manifestée à nos yeux par l'expression diverse de sa pensée transitoire. C'est à ce titre que la poésie, le théâtre, sont considérés du même point de vue que la peinture ou la sculpture. Ce parti, qui se passe de justification, fait l'intérêt et l'originalité de ces ouvrages de synthèse, et nous applaudissons à leur réussite. Seuls des spécialistes éprouvés pouvaient assumer la tâche, non pas de résumer leurs connaissances pour un vaste public, comme tant d'autres l'ont fait, mais d'en tirer la philosophie, si l'on veut bien accepter le mot. Ce n'est donc pas un manuel qu'on nous présente, ni un répertoire, mais un instrument d'étude du second degré. On demandera donc au lecteur de ne pas subordonner une des parties à l'autre, de ne pas marquer une préférence, mais de prendre le tout comme un bloc, et de fait, la composition reste harmonieuse, la rédaction sans disparates, bien que chacun des deux auteurs garde sa personnalité. Il nous plaira que dans un même volume on

traite à quelques pages de distance de la naissance du théâtre profane ou du roman, et du « lyrisme exalté » du gothique flamboyant ou de l'« observation émerveillée du monde ». Des deux côtés on trouvera la même subtilité dans l'analyse et le jugement, et puisqu'il s'agit de psychologie, j'aime l'adresse avec laquelle M. Schneider discerne, dans l'épineuse question des influences, ce qui demeure d'individuel dans chaque pays sous le réseau des apports étrangers. La conclusion : l'éclosion d'un monde nouveau, où sont reprises d'excellentes formules de M. Focillon : « l'humanisme gothique », est excellente. Voici donc un livre qui tient tout ce que promet son titre, et je n'en saurais faire de meilleur éloge. On connaît le judicieux système de références adopté dans cette collection. Si je risquais une critique, ce serait pour faire quelques retouches ou additions à la bibliographie.

J. B.

K. MOESER ET F. DWORSCHAK. — *Erzherzog Sigmund, Der Münzreiche von Tirol. 1427-1496*. — Vienne, Ed. Stepan, 1936, in-4°, 176 p., XXIV pl. Österreichs Münzwesen im Mittelalter, VII Band.

Les questions monétaires sont à l'ordre du jour. A vrai dire, elles y sont sans cesse au cours de l'histoire, et les ouvrages des érudits qui nous enseignent que nos difficultés ne sont pas inédites sont les bienvenus, comme s'ils nous offraient une consolation. La réforme de l'archiduc Sigismond, dans le dernier quart du XV^e siècle, ouvre au Tyrol la voie des temps modernes : elle prend place, dans la suite des temps, après la réforme carolingienne, qui institue le pfennig, celles de Florence et de Gènes, au milieu du III^e siècle, celle de Saint Louis, qui crée, en France, le gros tournois, d'une valeur de douze deniers. Ce que nous voyons apparaître dans l'atelier de Hall, dans la vallée de l'Inn, ce sont non seulement des florins d'or, mais de larges pièces d'argent : pfunder de 12 kreuzer, demi-florins de 30 kreuzer, florin de 60 kreuzer. Ce qui nous importe surtout ici, c'est que ces nouvelles pièces permettent l'éclosion d'un art nouveau : nous sommes devant le berceau non seulement du thaler allemand, mais de la médaille allemande elle-même. L'effigie monétaire, qui donne son nom au teston, est une apparition alors toute récente : c'est en 1452 que le duc Borso d'Este, le premier en date, imprime son propre portrait sur une pièce d'or. Pisanello est responsable de cette innovation, l'art de la médaille qu'il a créé (1439) a suscité des admirations et des imitateurs. Dix ans plus tard, Francesco Sforza, à Milan, suit l'exemple de Borso d'Este, et l'élan est donné. Mais ce n'est pas seulement de l'Italie de la Renaissance que vient l'impulsion. M. Dworschak nous montre, en quelques pages excellentes, la naissance et l'évolution de l'art des graveurs en médailles, soit en France, soit en Bourgogne, et la part qui revient en tout ceci aux graveurs de sceaux ou de jetons. Lorsque Anthoni Ross — ou Antonio de Caballis — prend en charge la monnaie de Hall, vers 1480, tout est prêt pour qu'il réalise la réforme souhaitée par le souverain, non seulement du point de vue économique, mais du point de vue technique et aussi artistique. Alors sort de ses mains un « Schaustück », une « pièce de plaisir », comme on disait jadis en France. C'est là véri-

tablement la première médaille allemande; elle date de 1483, et elle a pour types le buste de Sigismond d'une part, et au revers le cavalier encore héraldique; elle est donc à la fois gothique et « renaissante ». On sait quel devait être par la suite le développement de cet art si curieux par sa pénétration psychologique et son souci de réalisme. Le livre de MM. Moeser et Dworschak est conçu et rédigé avec toute la rigueur que requiert un ouvrage destiné aux spécialistes, mais il éveille aussi l'intérêt général par ses considérations historiques sur l'état du Tyrol à l'époque de Sigismond, sur l'organisation de la Monnaie de Hall, les maîtres de l'atelier, les graveurs, les batteurs de fer, la main-d'œuvre, l'activité des graveurs et orfèvres vénitiens tels que Leone Sigura et Reichart Weidenpusch. Le catalogue descriptif des monnaies, dressé avec un soin scrupuleux, est suivi d'une notice iconographique, d'une bibliographie et d'excellents index. Nous avons donc là, sous forme d'une analyse minutieuse, un exemple de l'importance économique et culturelle d'une réforme monétaire en un point sensible de l'Europe, où les échanges devaient se faire naturellement entre les divers foyers civilisateurs, à l'extrême fin du moyen âge, dans ce Tyrol qui joua toujours le rôle de trait d'union entre les pays du Nord et l'Italie.

J. B.

ARTHUR BURKHARD. — *Mathias Grünewald. Personality and Accomplishment.* — Gr. in-8°, 118 p. Harvard University Press. Cambridge, Mass. 1936.

Il n'existait jusqu'à présent aucun ouvrage en anglais sur le plus grand de tous les peintres allemands, s'il est vrai que Dürer et Holbein ont été des maîtres du dessin plutôt que des maîtres de la couleur : ce nouveau livre sur Mathias Nithardt que l'on continuera sans doute longtemps à appeler, en dépit des documents d'archives qui ont permis de lui restituer son nom véritable, Mathias Grünewald, comble donc une lacune importante de l'histoire de l'art dans les pays de langue anglaise.

L'auteur, qui est professeur à l'Université Harvard et qui a déjà prouvé par ses publications antérieures une connaissance approfondie de l'art allemand des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles, n'a pas eu l'ambition d'ajouter des faits nouveaux à la biographie encore obscure du maître du rétable d'Isenheim; il s'est gardé de proposer de nouvelles identifications, plus ou moins aventureuses, pour enrichir le catalogue de son œuvre; il a même évité systématiquement de prendre parti dans les controverses passionnées qui divisent en camps hostiles les *Grünewaldforscher*. M. Arthur Burkhard s'est simplement proposé de mettre à la portée du grand public anglais et américain les résultats les plus généralement admis d'une enquête toujours en cours, et il s'est acquitté de cette tâche avec une pondération, un sens critique auxquels il convient de rendre hommage.

Contrairement aux hypothèses récentes de Naumann qui identifie Grünewald jeune avec le graveur anonyme baptisé *Maître du Cabinet d'Amsterdam*, M. Burkhard place la naissance du maître franconien non vers 1450, mais vers 1475 : c'est la date que j'avais moi-même proposée comme la plus vraisemblable dans ma monographie de Grünewald publiée dès 1920. L'artiste mort en

1528 serait donc exactement contemporain de son compatriote Albert Dürer dont il ne semble d'ailleurs pas avoir subi l'ascendant.

Après avoir analysé les peintures et les dessins qui gravitent autour du prodigieux rétable d'Isenheim conservé au musée de Colmar, centre de l'œuvre de Grünewald et la plus puissante manifestation de son génie, l'auteur caractérise très heureusement, dans un chapitre final intitulé *Style et Expression*, le tempérament d'un maître qui s'oppose par son germanisme foncier et sa fidélité à l'idéal gothique, à l'italianisme de Dürer comme au cosmopolitisme de Holbein.

Une biographie et un catalogue rédigés avec le plus grand soin, ainsi qu'une abondante illustration, rejetée sous forme d'album à la fin du volume, achèvent de faire de cette mise au point probe et sans prétentions une excellente initiation à l'œuvre d'un maître qui, dans le domaine de l'art germanique, n'a été égalé et dépassé que par Rembrandt.

LOUIS RÉAU.

RAIMOND VAN MARLE. — *The development of the Italian Schools of painting.* Vol. XVIII. La Haye, Martinus Nijhoff, 1936, in-4°, 605 pages, 309 fig., en 8 pl. — 25 fl.

Ce dix-huitième volume de l'ouvrage monumental de M. Van Marle fait suite à celui où il est question de Giovanni Bellini et de ses descendants. Nous sommes à Venise, en compagnie de Carlo et Vittorio Crivelli, de Bartolomeo et Alvise Vivarini, de Lazaro Bastiani, de Vittore Carpaccio, de Catena, et des *minores*. Crivelli, encore gothique, mais transformé par ses maîtres, Giambono, Mantegna, Squarcione, nous introduit dans un monde de féerie où s'exerce son tempérament précieux et enclin vers l'afféterie, épris de la ligne abstraite plus encore que de la couleur, au point de rejoindre Botticelli et les Siennois. Bartolomeo Vivarini, qui copie Mantegna, mais sans oublier Bellini et Crivelli, a surtout de l'importance comme chef d'école. Son neveu Alvise, longtemps trop loué, subit encore l'influence de Cima da Conegliano, son chef-d'œuvre est le rétable des Frari, achevé par Basaiti. On sait que M. Berenson lui a attribué des portraits maintenant justement rendus à Giovanni Bellini. Les Bastiani sont des peintres et des mosaïstes; Lazaro, trop indécis pour ne pas varier souvent sa manière, fut, dit-on, le maître de Carpaccio. C'est celui-ci qui forme le centre du présent volume. Qu'il soit né à Venise ou à Capo d'Istria, peu nous chaut, c'est un peintre, un conteur délicieux, qui fait parfois songer à Pisanello, observateur émerveillé du monde, et poète par surcroît. C'est un portraitiste non sans humour, il y a chez lui du miniaturiste gothique et du peintre moderne qui rejoint Giorgione et Titien, il est donc à cheval sur deux époques, et son charme est infini. On note qu'aucun des paysages de ce grand amateur n'est *exact* : on ne trouve chez lui aucune image vraie ni de Venise, ni de l'Orient. Et pourtant c'est un spectateur attentif et épris de la vie. Mais il transforme sa vision. Où a-t-il pris ce qu'il nous montre? Dans son carnet d'esquisses, sans doute, mais ces esquisses, qu'il les ait tracées au cours d'un hypothétique séjour en Turquie, ou empruntées à l'album de Renwick, illustrant le voyage de Breydenbach, il les interprète et les recrée

suivant sa fantaisie créatrice. Il prend son bien partout où il le trouve, mais révèle par son choix son caractère ; ce peintre amoureux des formes humaines, mais surtout des foules bigarrées, de la mer, des vaisseaux, s'il ignore le classicisme païen, n'effleure le mysticisme que lorsqu'il s'attendrit — ce n'est pas son habitude — sur le sommeil de sainte Ursule. Les meilleures pages de M. Van Marle sont consacrées à cet enchanteur, mais le style même de l'ouvrage ne se prête guère aux développements littéraires ou esthétiques. Chaque chapitre se compose d'un recensement exact des œuvres, où les attributions sont discutées avec un sens critique longuement éprouvé, le jugement vient après, mais très concis. Le souci de l'objectivité guide constamment l'auteur et lui interdit tout lyrisme. Nous y gagnons une information sûre et précieuse. Cette information est accrue par le grand nombre des illustrations qui sont fort bonnes et n'ont qu'un défaut, c'est leur mise en page assez incommode, trop souvent en travers.

Au moment d'envoyer ce compte rendu à la composition, nous apprenons la mort prématurée de M. Van Marle. Nous tenons donc à adresser un dernier hommage au talent et au magnifique labeur du savant qui vient de disparaître. Les *Italian schools of painting* ne ne demeureront pas inachevées, nous l'espérons, et nous souhaitons que la publication de cet ouvrage fondamental soit bientôt complétée par les volumes que l'auteur avait par devers lui, tout préparés.

J. B.

LA GRAVURE ET LES REVUES D'ART

Maso Finiguerra, Rivista quadrimestrale della stampa incisa e del libro illustrato. Roma. Anno I°. 1936. XIV°. XV°. Fasc. I°.

Une revue entièrement consacrée à la gravure et au livre illustré vient de paraître au mois d'août à Rome et contient une série d'articles qui intéresseront les amateurs d'estampes. Cette publication, très élégamment présentée, est fondée et dirigée par l'éminent bibliothécaire de la Vaticane, le Professeur Lamberto Donati. Dans le premier numéro de ce magazine, qui contient quatre-vingt-quatre pages, il étudie sous le titre « *Iter Iconographicum* » plusieurs pièces très curieuses, comme une *Crucifixion*, épreuve xylographique de la Bibliothèque municipale de Pérouse, une xylographie inédite de la Bibliothèque Classense de Ravenne, un *Saint Jérôme* du Musée municipal de Padoue, dans la manière du maître florentin de la Grande Passion de Vienne, et une image de *Vierge avec l'enfant*, xylographie de la Bibliothèque du Vatican, qui soulève le problème délicat des épreuves originales et des répliques. Le Professeur Lamberto Donati établit son prototype d'après une démonstration très concluante.

Un autre article important est consacré par le Professeur W. F. Volbach à un nielle de la Bibliothèque du Vatican représentant une *Déposition de Croix* qui rappelle la technique de l'orfèvre florentin Maso Finiguerra, auquel nous avons attribué quelques œuvres, dans un numéro de la *Gazette des Beaux-Arts*. Cette fois, dans la revue *Maso Finiguerra*, nous traitons le problème de la gravure sur métal dans l'Italie du Quattrocento. Le thème de l'arche de Noé fournit au directeur du Musée de Tübingen, M. Schramm, l'occasion de

nous montrer les différentes manières de traiter ce sujet dans des incunables comme la *Bible* de Cologne, la *Schedels Weltchronik*, et une édition vénitienne de la *Bible* de 1489.

Il faut également citer un article de Mr. Campbell Dodgson sur un bois représentant l'exécution, en 1535, de Sir Thomas More, qui fut récemment canonisé. On lira aussi avec profit deux travaux, l'un relatif à un calendrier de 1567 du Musée diocésain de Bressanone, et dû au surintendant des monuments de la Vénétie, M. Giuseppe Gerola, l'autre à une représentation d'une bénédiction papale, d'après un ouvrage de Bartolomeo Faletti, de 1567, très approfondi par le Professeur Egger, de l'Université de Gratz.

Le Courrier Graphique, revue des arts graphiques et des industries qui s'y rattachent, 1^{re} année, juin 1936. In-quarto de 48 pages.

Dans cette nouvelle revue, où les éditeurs se préoccupent de questions techniques comme le papier, les encres, les procédés mécaniques de reproduction, les arts graphiques et l'exposition de 1937, il convient de signaler surtout trois articles, l'un sur la situation du Livre français à l'étranger, de M. Jaryc, un autre sur l'illustration des livres d'enfants, de M. Pierre Mornand, et un troisième qui est une interview de moi-même sur le semi-millénaire de l'invention de la presse et la nécessité de le commémorer.

L'Art et les Artistes, n° d'octobre 1936. Un Musée de la Gravure.

L'Art et les Artistes consacre un numéro spécial au futur Musée de la gravure qui doit être organisé au Louvre lorsque la collection Edmond de Rothschild y sera définitivement installée.

M. Verne, directeur des Musées Nationaux, donne dans une substantielle préface un aperçu de cette fondation. Dans l'article qui nous a été demandé, nous précisons le caractère de cette collection d'estampes en indiquant sommairement l'intérêt qu'elle présente pour l'art et les services qu'elle peut rendre au public. Nous retraçons dans quel esprit elle a été formée, nous insistons sur le fait qu'elle est une sélection de belles épreuves et d'« états » exceptionnels. Nous avons tenu à rendre hommage à l'amateur éclairé qui a su réunir avec tant de goût et de discernement un pareil ensemble et qui en a doté son pays, suivant des volontés que ses enfants ont tenu à faire respecter.

Mais pour que cette collection soit traitée comme elle le mérite, il ne suffira pas de la présenter dans un local digne de ce trésor, il faudra encore lui assurer une existence durable. Nous espérons que si la *Gazette des Beaux-Arts* se joint à d'autres revues et journaux français et étrangers pour faire appel à cet égard aux pouvoirs publics, nous pourrions voir enfin se réaliser ce Musée de la Gravure si impatiemment désiré.

Faut-il ajouter qu'au moment où l'on parle de confronter les méthodes scientifiques des différents pays, il serait souhaitable de faire créer un centre officiel de documentation iconographique, réclamé depuis longtemps dans différents congrès savants, et qui répondrait à ce besoin ? Il permettrait à tous les travailleurs intellectuels d'obtenir non seulement en France, mais encore à l'étranger, les renseignements dont ils pourraient avoir besoin pour leurs études historiques ou artistiques.

ANDRÉ BLUM.

TABLE DES MATIÈRES

DEUXIÈME SEMESTRE 1936

TEXTE

Jean ALAZARD.....	Ce que J.-D. Ingres doit aux Primitifs italiens.....	167
Chil ARONSON	Les synagogues en bois du XVII ^e et du XVIII ^e siècle en Pologne.	233
Christiane AULANIER.....	Marguerite van Eyck et l'Homme au turban rouge....	57
Jean BABELON.....	La médaille d'un cabaliste, Chaffrey Charles.....	95
P. BELLUGUE.....	Le lancement du disque dans l'Antiquité. A propos des Jeux Olympiques.....	69
André BLUM.....	A propos de l'atelier de Sarazin.....	61
Thomas BODKIN	Le tombeau de Jean-Jacques Rousseau d'après les peintres	156
Louis DIMIER.....	Les Primitifs français	35 et 205
Gustav GLÜCK.....	A propos de quelques peintres néerlandais.....	196
Louis HAUTECEUR.....	La conception de la nature chez les peintres modernes.	176
Jacques HEUZEY.....	Le costume des femmes dans l'Égypte ancienne.....	21
Fiske KIMBALL	Le décor du château de la Ménagerie à Versailles.....	245
André LHOTE.....	L'inconscient dans l'Art.....	113
Le Comte DU MESNIL DU BUISSON.	Un temple du Soleil dans la synagogue de Doura-Europos	83
J.-H. ROSNY jeune.....	Essai sur le perfectionnement du critérium.....	188
Edouard SALIN.....	Deux sculptures lorraines du XVI ^e siècle, l'une de la main, l'autre de l'atelier de Ligier-Richier	257
René SCHNEIDER.....	La danse des Morts du Pont des Moulins, à Lucerne, tradition et nouveauté.....	141
Raymond SCHWAB.....	La Renaissance de l'Archaïque.....	1
Le Chevalier Guy de Tervarent.	En marge du catalogue du Prado.....	59
Pierre VERLET.....	La céramique italienne. Essai de chronologie.....	125
Werner WEISBACH.....	L'Histoire de Job dans les arts. A propos du tableau de Georges de La Tour au Musée d'Épinal.....	102
Georges WILDENSTEIN.....	Le portrait de frère Blaise par Watteau.....	149

B I B L I O G R A P H I E

LIVRES

Paolo d'Ancona, *Les Primitifs italiens du XI^e au XII^e siècle* (Jean Alazard), p. 202. — Chanoine G. Arnaud d'Agnel, *L'Art religieux moderne*, p. 204 (J. B.). — J. Baltrusaitis, *Le problème de l'ogive et l'Arménie* (E. Lambert), p. 264. — Daniel Baud-Bovy, *Les Maîtres de la gravure suisse* (André Blum), p. 64. — Joseph Billioud, *Pierre Puget, architecte, et son sosie. Mémoires de l'Institut historique de Provence* (P. Poindron), p. 65. — Louis Bréhier, *La sculpture et les arts mineurs byzantins* (J. B.), p. 264. — Arthur Burkhard, *Mathias Grünewald. Personality and accomplishment* (Louis Réau), p. 267. — *Le Château et le Parc de Versailles*, par A. Chamson et I. L. Schneider (J. B.), p. 203. — *Châteaux et Manoirs de France: Rouergue*, par J. de Montarnal (J. B.), p. 203. — *Chinese Art. An introductory handbook to painting sculpture, ceramic, textiles, bronzes and minor Arts*, by Roger Fry, Laurence Binyon, Osvald Siren, Bernard Rackham, A. F. Kendrick, W. W. Winkworth, with an introduction by Mme Quo Tai-Chi (J. B.), p. 62. — Pierre Chirol, *Images d'Art. Cathédrales et églises normandes* (J. B.), p. 203. — Judith Cladel, *Rodin, sa vie glorieuse et inconnue* (J. B.), p. 204. — Louise Clément-Carpeaux, *La vérité sur l'œuvre et la vie de J.-B. Carpeaux (1827-1875)* (J. B.), p. 65. — Louis Delaporte, *Les Hittites* (J. B.), p. 61. — A. J. J. Delen, *Histoire de la gravure dans les anciens Pays-Bas et dans les provinces belges. II^e partie. Le XVI^e siècle. Les graveurs d'estampes* (Paul-André Lemoisne), p. 201. — A. Dieudonné, *Monnaies féodales françaises. Manuel de numismatique française*, par A. Blanchet et A. Dieudonné t. IV (J. B.), p. 200. — Artur Elek, *Liebl Ervin (1895-1927)* (J. B.), p. 65. — *Encyclopédie Française* publiée sous la direction générale de Lucien Lefebvre. Tomes XVI et XVII. Arts et Littératures, Directeur Pierre Abraham (J. B.), p. 137. — Elie Faure, *Cézanne* (Georges Wildenstein), p. 135. — *Forma orbis romani. Carte archéologique de la Gaule romaine dressée sous la direction de M. Adrien Blanchet, membre de l'Institut. Carte (partie occidentale) et texte complet du département des Bouches-du-Rhône*, par M. Fernand Benoit (J. B.), p. 200. — John Hemming Fry, *Révolte contre la beauté* (J. B.), p. 204. — Louis Gillet, *Les tapis enchantés* (J. B.), p. 138. — August Grisebach, *Römische Porträtbüsten der Gegenreformation* (J. B.), p. 63. — Hans R. Hahnloser, *Villard de Honnecourt* (Louis Réau), p. 265. — A. M. Hind, *Nielli chiefly Italian of the XV century, preserved in the British Museum* (André Blum), p. 63. — René Huyghe, *Cézanne* (Georges Wildenstein), p. 135. — Nicolas Iorga, *Les Arts mineurs en Roumanie* (J. B.), p. 62. — Charles L. Kuhn, *A catalogue of German paintings of the Middle Ages and Renaissance in American collections* (J. B.), p. 202. — Léo Larguier, *Paul Cézanne ou le drame de la peinture* (Georges Wildenstein), p. 135. — Pierre Lavedan, *L'architecture gothique religieuse en Catalogne. Valence et les Baléares* (R. Doré), p. 264. — M. Marignane, *Nicolas Froment* (J. B.), p. 201. — K. Moeser et F. Dworschak, *Erzherzog Sigmund, Der Münzreiche von Tirol, 1427-1496* (J. B.), p. 266. — *Musée Royal de tableaux, Mauritshuis, à La Haye. Catalogue raisonné des tableaux et sculptures* (G. W.), p. 137. — *Nationalbibliothek in Wien. Katalog der Ausstellung von Neuerwerbungen aus den Jahren 1930-1935* (G. W.), p. 137. — Pierre Pradel, *Catalogue des jetons des princes et princesses de la maison de France* (J. B.), p. 63. — Maurice Raynal, *Cézanne* (Georges Wildenstein), p. 135. — John Rewald, *Cézanne et Zola* (Georges Wildenstein), p. 135. — Claude Roger-Marx, *Les Tentations de Saint Antoine* (André Chastel), p. 202. — Michel I. Rostovtzeff, *Tableaux de la vie antique* (J. B.), p. 263. — René Schneider et Gustave Cohen, *La formation du génie moderne dans l'art de l'Occident. Arts plastiques. Art littéraire* (J. B.), p. 266. — Osvald Sirén, *The Chinese on the art of painting* (M. Malkiel-Jirmounsky), p. 61. — W. Suida, *Titien* (J. A.), p. 139. — Raimond van Marle, *The development of the Italian School of Painting. Vol. XVIII* (J. B.), p. 267. — Ambroise Vollard, *Recollections of a picture dealer* (J. B.), p. 138. — Lionello Venturi, *Cézanne, son art, son œuvre* (Georges Wildenstein), p. 136. — *Walters Art*

Gallery, Handbook of the Collection (G. W.), p. 136. — Wladimir Weidlé. *Les Abeilles d'Aristée* (J. B.), p. 139. — H. E. Winlock, *Ed Dakhleh Oasis, Journal of a camel trip made in 1908 with an appendix by Ludlow Bull.* (R. Cotteville-Giraudet), p. 200.

Maso Finiguerra. *La Gravure et les revues d'art* (André Blum), p. 268.

REVUES

par Mlle Assia RUBINSTEIN

A.B.C. Magazine, p. 66. — *Æsculape*, p. 66. — *American Journal of Archeology*, p. 140. — *L'Amour de l'Art*, pp. 136, 140. — *Apollo*, p. 140. — *L'Art et les Artistes*, pp. 66, 140. — *The Burlington Magazine*, p. 140. — 1937, p. 66. — *Encyclopédie photographique de l'Art*, p. 66. — *Europe*, p. 66. — *Konstrevy*, p. 68. — *Mercure de France*, p. 67. — *Les Monuments historiques de la France*, p. 67. — *Old Master drawings*, p. 66. — *Oud Holland*, p. 67. — *Pantheon*, p. 66. — *La Renaissance*, p. 136. — *La Revue catholique des idées et des faits*, p. 66. — *La Revue de l'Art ancien et moderne*, pp. 67, 140. — *Revue des Deux Mondes*, p. 67. — *The Studio*, p. 140.

MUSEOGRAPHIE

par Mlle Assia RUBINSTEIN

Les Galeries publiques du Canada, p. 68. — *La Maison de la Patrie Rhénane*. Cologne, p. 68. — *British Museum*. Londres, p. 68. — *Musée de Rouen*, p. 68.

L'ANGLETERRE, PAYS DES
TRADITIONS



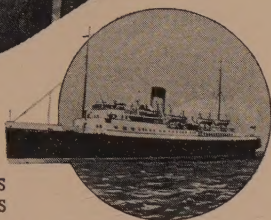
CRIEURS PUBLICS

le jour, la nuit
DE
PARIS ST-LAZARE
A LONDRES
via DIEPPE-NEWHAVEN

179^f

BILLETS D'EXCURSIONS
D'UN OU DEUX JOURS

BILLETS SPÉCIAUX
DE 17 JOURS



6 PAQUEBOTS
MODERNES

CHEMINS DE FER DE L'ÉTAT & SOUTHERN RAILWAY

ASSURANCES

VIE - INCENDIE - VOL - ACCIDENTS
TOUS RISQUES (LLOYD'S)

CABINET
EDOUARD LEVY

Société à Responsabilité Limitée
au Capital de 50.000 francs

46, RUE DE PROVENCE

TRINITÉ : 89-18

— 89-19

PLAISIRS DE NEIGE P.O.-MIDI

PYRENEES et AUVERGNE

LUCHON-SUPERBAGNÈRES

(1.800 mètres d'altitude)

FONT-ROMEU

(1.800 mètres d'altitude)

COL DE PUYMORENS

(1.900 mètres d'altitude)

TRAINS AU DÉPART DE PARIS-ORSAY

1^{re} et 2^e classes : 19 h. 55

pour LUCHON, w.-l. de 1^{re}, 2^e et 3^e classes,
tous les jours, du 4 décembre au 3 avril

Toutes classes : 22 h. 05

pour PUYMORENS, voitures-dort. 2^e et 3^e cl.,
vendredis, samedis et veilles de fêtes,
du 6 décembre au 1^{er} avril

LE MONT-DORE-SANCY

(1.300 mètres-1.800 mètres)

TÉLÉFÉRIQUE — ÉCOLE DU SKI-CLUB DE PARIS

Relations de jour et de nuit

VOITURES-DORTOIRS 2^e et 3^e classes

vendredis, samedis et veilles de fêtes, du 5 décembre au 3 avril

RENSEIGNEMENTS AUX GARES ET AGENCES P.O.-MIDI

Stockez de la santé aux Sports d'Hiver!

P.L.M.

Dans les 150 Stations
des

ALPES ET DU JURA

PARTEZ P.L.M.

Billets de week-end

50 % de RÉDUCTION

BILLETS ALLER et RETOUR
de 40 JOURS



Pour vous documenter avant de partir :
Consultez les FICHES P.L.M., le BUL-
LETIN MÉTÉOROLOGIQUE P.L.M.
(dernière heure de la neige).

Demandez l'HORAIRE BLEU (tous les
trains pratiques).



S'adresser à la Gare de Lyon; au P.L.M.,
88, rue St-Lazare, 127, Champs-Élysées
et dans les Agences de Voyages.

A LA CROIX DE LORRAINE
MAISON FONDÉE EN 1760

CHENUE

EMBALLEUR - EXPÉDITEUR

DES MUSÉES NATIONAUX

SOUTH KENSINGTON MUSEUM LONDRES
METROPOLITAN MUSEUM OF ART NEW-YORK

TRANSPORT

d'Objets d'Art et de Curiosité, Tableaux, Statues

PARIS

5, rue de la Terrasse (place Malesherbes)

Téléphone : WAGRAM 03-11

Correspondant à Londres : Jacques CHENUE
10, Great St. Andrew's Street, Shaftesbury Avenue

Téléphone : Temple bar 8780



L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

CHARDIN

PAR GEORGES WILDENSTEIN

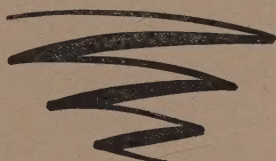
238 héliogravures

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Catalogue comprenant 1.237 articles. Un volume in-4° raisin
(25 × 32) de 400 pages dont 128 pages d'illustrations.*

Sur très beau papier teinté.. 300 francs

Sur Madagascar..... 450 francs



MANET

INTRODUCTION PAR PAUL JAMOT

CATALOGUE PAR P. JAMOT ET G. WILDENSTEIN
avec la collaboration de Marie-Louise Bataille

480 phototypies

REPRODUISANT TOUT L'ŒUVRE CONNU DE
L'ARTISTE, PEINTURES A L'HUILE ET PASTELS

*Deux volumes in-4° (25 × 32), chacun de 220 pages,
l'un contenant le texte, l'autre les illustrations*

Sur très beau papier..... 750 francs

En préparation dans cette collection :

DEGAS, par P.-A. LEMOISNE — DELACROIX, par A. JOUBIN.

FOUQUET, par H. FOCILLON

NATTIER, DAVID, FRAGONARD, par G. WILDENSTEIN.

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII°)

LES BEAUX-ARTS — ÉDITION D'ÉTUDES ET DE DOCUMENTS

140, FAUBOURG SAINT-HONORÉ — PARIS (VIII^e)

L'ART FRANÇAIS

COLLECTION DIRIGÉE PAR GEORGES WILDENSTEIN

JEAN BABELON. — *Germain Pilon*. In-4° de VIII-152 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 81 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

FERNAND BENOÎT. — *L'Afrique méditerranéenne, Algérie, Tunisie, Maroc*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 497 héliogravures plus un frontispice. 275 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1932.)

ALBERT BESNARD, de l'Académie française. — *La Tour*, avec un catalogue critique par Georges WILDENSTEIN. In-4° de IV-330 pages dont 120 pages d'illustration, contenant 267 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire 260 fr.

ROBERT DORÉ. — *L'Art en Provence*. In-4° raisin de 324 pages dont 192 pages d'illustration, contenant 476 héliogravures, plus un frontispice. Prix de l'exemplaire ordinaire..... 260 fr.

Le comte ARNAULD DORIA. — *Louis Tocqué*. In-4° de VIII-274 pages dont 86 pages d'illustration, contenant 149 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste). 200 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1930.)

Le comte ARNAULD DORIA. — *Gabrielle Capet*. In-4° de 130 pages dont 24 pages d'illustration donnant en 52 phototypies la reproduction de tout l'œuvre connu de l'artiste, plus un frontispice. 100 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1935.)

PIERRE FRANCASTEL. — *Girardon*. In-4° de VIII-170 pages dont 64 pages d'illustration, contenant 93 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1929.)

FRANÇOIS GEBELIN. — *Les Châteaux de la Renaissance*. In-4° de VIII-308 pages dont 104 pages d'illustration, contenant 220 héliogravures, plus un frontispice..... 175 fr.
(Prix Charles Blanc, Académie française, 1928.)

GEORGES HUARD. — *L'Art en Normandie*. In-4° de VII-274 pages dont 126 pages d'illustration, contenant 272 héliogravures, plus un frontispice 225 fr.
(Prix Bordin, Académie des Beaux-Arts, 1929.)

FLORENCE INGERSOLL-SMOUSE. — *Pater*. In-4° de VIII-224 pages dont 116 pages d'illustration, contenant 230 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste) 200 fr.

LOUIS RÉAU. — *Les Lemoyne*. In-4° de VIII-252 pages dont 80 pages d'illustration, contenant 136 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de ces artistes)..... 150 fr.
(Prix Bernier, Académie des Beaux-Arts, 1928.)

GEORGES WILDENSTEIN. — *Lancret*. In-4° de VIII-254 pages dont 112 pages d'illustration, contenant 213 héliogravures, plus un frontispice (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 150 fr.

PAUL JAMOT et GEORGES WILDENSTEIN. — *Manet*. 2 vol. In-4° : un de texte et un d'illustration et contenant 480 phototypies (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 750 fr.

GEORGES WILDENSTEIN. — *Chardin*. In-4° de 432 pages dont 128 d'illustrations, contenant 238 héliogravures (tout l'œuvre connu de l'artiste)..... 300 fr.

E N P R É P A R A T I O N

BOUCHER, DROUAIS, JEAN FOUQUET, FRAGONARD, HOUDON, NATTIER,
DEGAS, CEZANNE